منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef

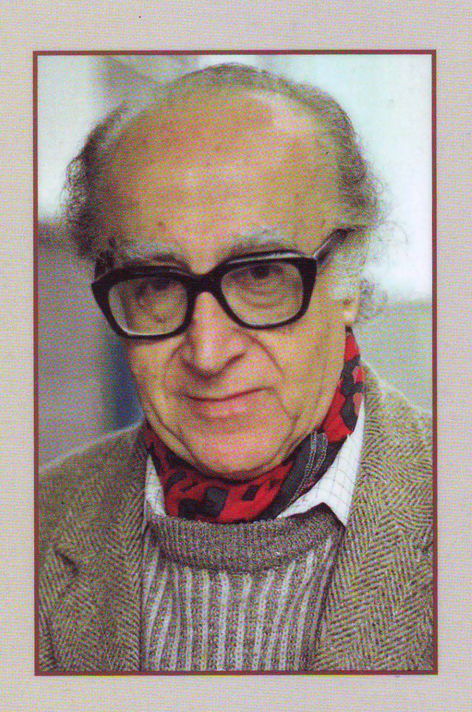


منشورات ضفاف
Editions Difaf

ماجد صالح السامرائي

الاكتشاف والدهشة

حوار في دوافع الإبداع
مع
جبرا إبراهيم جبرا



سلسلة حوار

طبع في لبنان

الاكتشاف والدهشة

حوار في دوافع الإبداع
مع
جبرا إبراهيم جبرا

ماجد صالح السامرائي







الطبعة الأولى: 1438 هـ - 2017 م

ردمك 978-614-02-1580-1



omapublishing@hotmail.com

omapublishing@gmail.com

هاتف: 0096478004500656

العراق- بغداد شارع المتنبي، الناصرية - شارع الحبوبي

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef

9 شارع محمد دوزي برج الكيفان

الجزائر العاصمة

هاتف 0776616609

e-mail: editions.elikhtilef@gmail.com

منشورات ضفاف
Editions Difaf
editions.difaf@gmail.com

هاتف بيروت: 9613223227+

لقد خبر الإنسان كثيراً من الأمور،
ووضع أسماء لعديد السماويات،
منذ أن كنا حواراً،
واستطاع بعضنا أن يسمع من البعض الآخر.

(هليدرلن)

فنحن البشر حوار، ووجود الإنسان يقوم أساسه في اللغة، غير أن اللغة لا تتخذ واقعها التاريخي الحقيقي إلا في «الحوار..».

(هيلدرلن)

المحتويات

تقديم

منذ أواسط 1973 حتى أواسط 1992، أجرى معي الأستاذ ماجد السامرّائي حوارات كثي منذ أواسط 1973 حتى أواسط 1992، أجرى معي الأستاذ ماجد السامرّائي حوارات كثيرة نشرها في أرجاء الوطن العربي جرائد ومجلاّت من كل نوع. وخطر له أخيراً أن يجمع أهمّها ويصدرها، باتفاق معي، في كتاب واحد.

وقد آثر أن يقدّم ويؤخر الحوارات، من حيث تواريخ تسجيلها، لكي يجعل لها سياقاً آخر، يبرز التتابع الزمني في ما فكّرت وكتبت طوال حياتي الأدبية. وبذلك جاءت الحوارات في ترتيبها الحالي أشبه برواية لسيرة فكرية متواصلة فلأني كنت أحيل تفصيل وقائع حياتي الخاصة وأحداثها إلى ما كتبت بعضه وما أنوي أن أستمرّ بكتابته، متقصياً خيوط تجاربي، وتنقلاتي، وعلاقاتي الإنسانية والعاطفية، فإنني أجد في ما استنطقني به الصديق ماجد السامرّائي، في هذه الحوارات، تاريخاً فكرياً لا يقل شأناً في تناميه وتسلسله عن سيرتي الذاتية الأخرى. ولولا إصراره إصرار المحب في ملاحقتي بهذا الصدد، لما تحقق لي أن أفصح، بهذه العفوية وهذا الوضوح، عن الكثير مما خُضنا فيه في هذه الأحاديث المستفيضة، مما نعدّه، كلانا، جزءاً حيوياً من تاريخ الآداب والفنون العربية في النصف الثاني من القرن العشرين – وهو تاريخ لم يدوَّن منه حتى الآن إلاّ القليل.

لا بدّ من القول هنا إني في هذه الأحاديث جميعاً إنما اعتمدت على ذاكرتي. والحديث التلقائي بالطبع يختلف عن الكتابة المدروسة: فجاءت الحوارات، في ما أرى، متمّمة لعشرات المقالات والدّراسات التي احتوتها كتبي الأخرى، وللحوارات العديدة التي أجراها معي أدباء آخرون على مرّ السنين.

وإذا وجد القارىء فيها أحياناً شيئاً من تكرار، فما ذلك إلا من طبيعة الأمور، حين يأتي الرأي والتذكّر عفو الخاطر، وعن طريق الحديث المسترسل.

جبرا إبراهيم جبرا

حي المنصور، بغداد

مقدمة

عالم الكتاب

تعرّفتُ إلى الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا، أول ما تعرفت إليه، من خلال كتابه «الحرية والطوفان» (1960)، وهو كتاب جدير بأن يُفتَتَحَ به كل تعريف فعلي لهذا المبدع الكبير في موقفه الإبداعي.. ولأكثر من سبب:

- فهو، أولاً، كتاب يسعى إلى تحقيق الصلة بين الفنون (القصة والرواية، الشعر الرسم والنحت) والعصر... عاملاً فيه على الكشف عن إمكانات لا حصر لها تزخر بها الطاقة الإنسانية المبدعة في عصرنا هذا.

وثانياً: لأنه يعمل فيه على إعادة بناء الوعي النقدي العربي على نحو جديد وخلاق من خلال حرصه على تكوين رؤية شاملة لهذه الفنون التي يتناولها ويتعامل معها وكأنه يعيد خلقها من خلاله.

وثالثاً: لأنه يركز فيه الكثير من المبادىء الأساسية التي تدخل في صميم حركة الإبداع الجديد، والتي كان لها أن تحولت إلى «طريقة فنية» ركزت الخلاصة الدينامية لمنابع حركة التجديد في أدبنا وفنوننا.

ورابعاً: وبهذا المعنى هو كتاب جيل: به يفصح عن مبادئه وأفكاره، ويجسد رؤيته لقضايا التجديد، ويتحدد من خلاله منظوره للحياة والإنسان.. وفي الوقت نفسه فيه التأكيد على (وجود) هذا الجيل فنياً وفكرياً من خلال حركة الإبداع المعاصر.

فهو كتاب يعطي صورة للواقع الذي عاشه من خلال فكره الإبداعي، ويرسم مسارات هواجسه التي تنتظم في ذلك الخيط الإبداعي الرفيع، فإذا كان المتحقق فيه كبيراً ومهماً فإن التطلع إلى ما هو أكبر بقي الهاجس الخفي وراء أكثر ما كتب من صفحات انطوى عليها هذا الكتاب..

وإذا كان جبرا في كتابه هذا - كما هو في كتبه التالية له (الرحلة الثامنة، النار والجوهر، ينابيع الرؤيا، الفن والحلم والفعل، تأملات في بنيان مرمري، معايشة النمرة) قد عبر عن هذا الصراع، عنده، بين تجربته - على امتدادها - وبين تأكيد معالم وسمات هذه التجربة... بين (الأدب والفن) و(القيمة الباقية)، لكل منهما على المستوى الإبداعي... فما ذلك إلاّ لأنه يتعامل مع هذا الأدب، ومع الفن بوجه عام، تعامل مبدع مع الإبداع. فطريقته هي (استخدام حساسيته) من خلال ميوله الشخصية. فهو في نقده غير بعيد عن فنه... وهو حين يرتاد عوالم عمل فني ما - بطريقته النقدية - يأخذك إليه بخبرة فنان، لا بجفاف ناقد تتحكم نظريات النقد بما يكتب. فجبرا، في نقده لا يجعل شأنه شأن (العمل الفني) الذي يتناوله... إنما هو على العكس تماماً: يتكلم من خلال هذه (الأصوات) التي يقدمها - ولهذا فهو لم يكتب عن عمل لم يجد نفسه فيه مندمجاً بروحه، ولم يتناول شخصية مبدعة إلا إذا كان على لقاء معها، وفي وحدة مشتركة، إن في الفكر الفني أم في رؤية الحياة والواقع أم في هموم الخلق والإبداع. فهذه الأعمال الإبداعية، وهذه الشخصيات المبدعة غالباً ما تكون حجّته إلى الإفصاح عن كثير مما يريد قوله وتأكيده، ويجد فيها مناسبة لذلك، أو مبرراً...

خذ أي كتاب شئت من كتبه، تجده كاتباً مبدعاً يتصرف من خلال ما يكتب بمسؤولية «الفرد الكامل»، من دون أن يعزل نفسه عن مجمل العملية التاريخية في عصره، حتى ليخيل إليك وأنت تقرأه في كثير من كتاباته وكأنه يعمل، ومن خلال اللغة التي يتملكها ببراعة وتفرد، على خلق حياة لا تقهر، وتكوين ملامح وجود إنساني قادر على أن يحيا بحرية، ويتنفس بحرية، ويقول في ما يرى ويعتقد بصوت عال... وكأنه من خلال هذا كله يعمل على التغلب على تناقضات الحياة. فهو في الوقت الذي يختار فيه الحياة يسعى إلى التأثير في الحياة من طريق ما يتملك منها من قيم وحالات، وما يمسك به من شخصيات مجسدة لهذه القيم، ومعبرة عن هذه الحالات...

وإذا كنت ترصد في رواياته بالذات ذلك الوجود المأساوي لتجربته التي لها عمقها ودلالاتها في وجوده إنساناً فلسطينياً، فإنه يقف بك عند هذه التجربة في

اللحظة التي تستحق هذا التوقف. وهو في هذا حتى يعود إلى الماضي يعـود إليـه بوصفه لحظة ليست مرهونة، على الدوام، بالأسف، بل إنّ ما يعنيه منها هو التأمل فيها تأملاً لا يشغله عن حاضره وما هو فيه، بما يعايش ويعيش..

إن مسألة «من أين أتى» لا تعنيه إلا بمقدار ما يريد منها استيضاح مسـألة «إلى أين يسير» وماذا يعني وجوده الآن، وأية مكانة يحتل في هـذا الوجـود... مدفوعاً إلى هذا كله برغبة لا تُحَدّ في التغلغل في أسرار الوجود الإنساني.

إن أدب جبرا يقوم على فكرة أساسية هـي «فكـرة الصـراع». ولكـن «الصراع» بأي معنى؟

يتجلى الصراع عنده في صيغ عديدة:

- فهناك هدم للقديم وبناء وتوسيع للحديث...
- وهناك قلق وتمزق في النفس..
- وهناك يقظة حس تتصيد تفاصيل الحياة كلها، وتعيشها على نحو يجعـل منها «قضية».
- وهناك الصراع بين الإنسان وقدره... وبين الإنسان ومطالبه ورغباتـه.. بين الحرية والقهر. بين الواقع والتطلع..
- وهناك الصراع بين الإنسان ونفسه... وبينه وبين المدينة وعالمها وقيمها..

فالصراع - كما يتمثل في كتاباته - قد غزا كيان الإنسان وفكره في هـذا العصر، حتى لنكاد نرى أبطاله وشخوصه - في قصصه ورواياته على نحو خاص - وكأنها لا تتكامل إلا من خلال الصراع وبه.

فجبرا تواق إلى التجربة باستمرار. وتجربته غالباً ما تأتي محمولة على لجج من هذا الصراع الذي يدور بين الإنسان وذاته مرة، وبينه وبين محيطه والعالم ثانية... وقد يدور ثالثة بين الإنسان - بأفكاره وتكوينه الذاتي - وبين «الفكـر المحـيط» الذي يعيش فيه ويصارع الحياة والأفكار والمواقف والحالات. إن الأضداد عنـده تلتقي لا لتتآلف أو تتعايش، بل لتعمق الصراع الذي لا يأخذ وضعاً ذاتياً بقدر ما يكون «رمزاً» تلتقي فيه حيوات وحالات يرى فيها ذاته ونفسه وفكره، كما يرى «الذات الأخرى» و«النفس الأخرى» و«الفكر الآخر» - وهنا التعميـق لحالـة

الصراع كما يتمثلها ويعكسها، أو يعبر عنها.

و«فكرة الصراع» هذه عنده مبنية على «مفهوم الزمن» عنده، وعلى أهمية الزمن في أدبه. إن الزمن يعني جبرا كثيراً.. بل إن محور تفكيره يقوم على أساس من الإحساس بالزمن وحركته وموقفنا منه، ودورنا فيه. فهو باستمرار يضع الإنسان والزمن أحدهما في مواجهة الآخر:

- إنك يمكن أن ترصد هذا في رواياته كما في قصته القصيرة..

- ويمكنك، أيضاً أن ترصده في فكره النقدي. فهذا الفكر لا يعنيه الماضي إلا بمقدار ما يضيء له اللحظة الحاضرة. إن ما يعنيه هو الحاضر والمستقبل - وهو الأمر نفسه في روايته وفي قصصه القصيرة...

خذ أياً من رواياته، ستجد هناك هذا النمو الدائم للشخصية فيها من خلال «وسط» يقاومها وتقاومه.. «وسط» يتفكك فتعيد بناءه على نحو خاص بها، أو أنها تفككه كما تشاء. إنك تجد الإنسان والزمن يسيران متوازيين (ولكن رغم هذا فإنهما غير متقاطعين).. بل إن وعي الشخصية في روايته يتحدد من خلال الزمن الذي تتعامل معه على نحو جارح وعنيف في كثير من الحالات والمواقف، فكأنه سيف تسعى إلى قطعه قبل أن يقطعها لأن العلاقة في الأساس علاقة صراع (بالمعنى الذي سبق).

وإذا كان من حق (مؤرخ الأدب) أن يكون حيادياً وهو يتحدث عن قضية من قضايا الإبداع، فإن المبدع منحاز أصلاً إلى فنه. وعلى هذا فإن موقفنا منه ينبغي أن يكون محاولة اكتشاف، أكثر منه بحثاً عن مقتربات نظرية لعمله..

فالمبدع يتحدث، حين يتحدث، انطلاقاً من تجربته، وكل فكرة يطرحها، وكل رأي يقول به إنما هو عملية «تأمل متجدّد» في كتابته، وما يتولد عن هذا التأمل من وجهات نظر ومفهومات. أي أنه يقول ما يقوله انطلاقاً مما هو عليه أذاناً مبدعة مغايرة - بالضرورة - لغيرها، بحكم مالها من آفاق رحبة هي مجالي المبدع، كما هي مجالي الإبداع. فهو إن كان يكتب بين الكاتبين، ويتكلم بين المتكلمين... فإنه في الحالتين - الكتابة والقول - يعلن عن انحيازه لفنّه، ويؤكد خصوصيته.

ومن هنا فإن الحديث عن المبدع، أو معه يعلن عن أشياء كثيرة:

- إن الكتابة الإبداعية ليست «قيمة مجردة»..

وإن الكتابة الإبداعية تؤكد نفسها في التاريخ، ولا تقع خارجه..

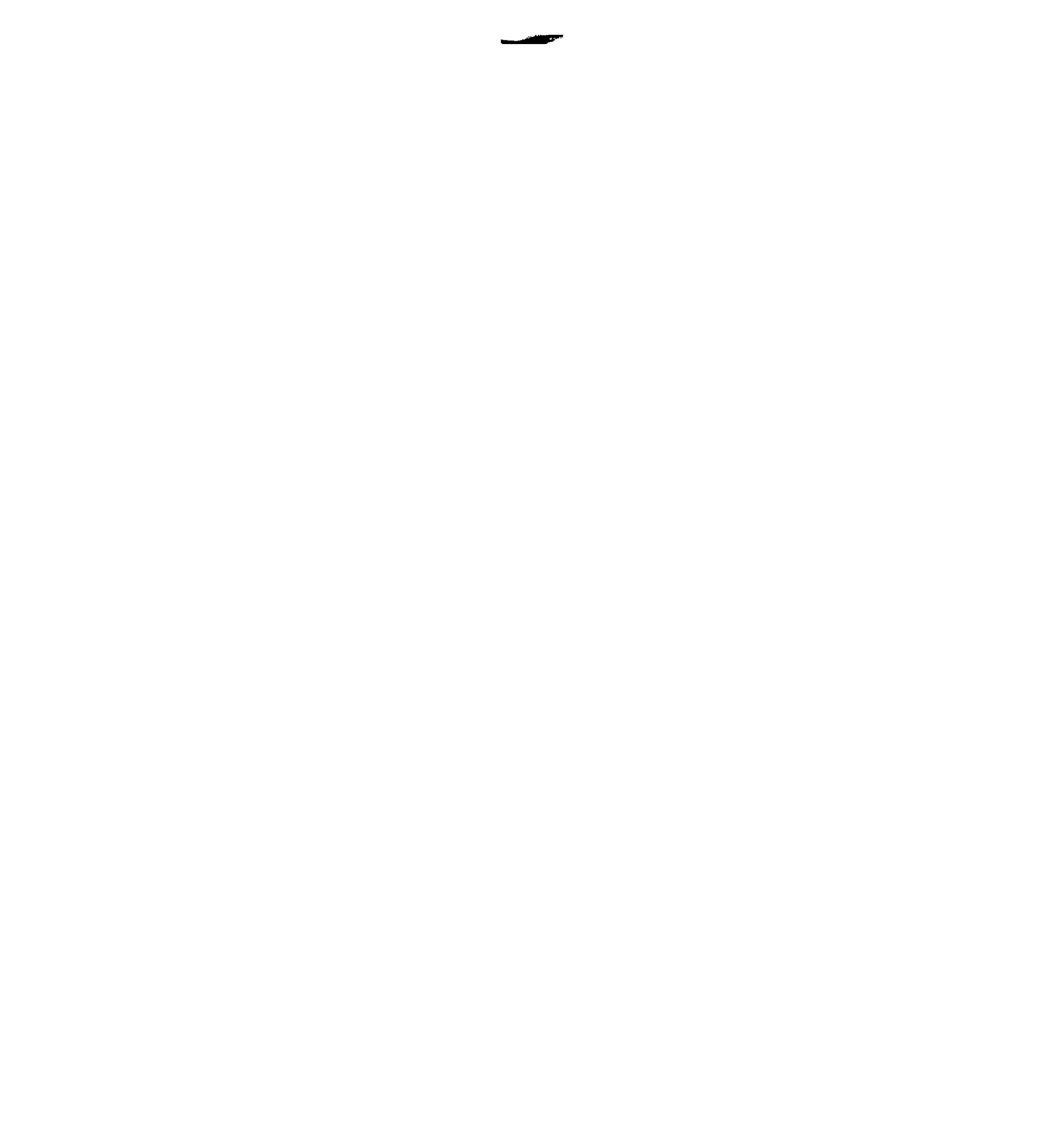
- والكتابة الإبداعية الحقيقية هي أسلوب حياة، وطريق وجود...

من هنا لم تعد للأشياء تلك النهايات المحددة عند المبدع الأصيل.. وهذا ما يمكن قوله، وبالثقة كلها، عنه... فهو، كفلسطيني، يكتسب من فلسطينيته عمق الانتماء إلى الأرض والتاريخ، حتى لتصبح الذاكرة - ذاكرته هو - جذراً يمتد عميقاً في الأرض والتاريخ، مجابها النفي والاجتثاث. ولعل هذه هي المدلولات الأكثر وضوحاً في كتاباته...

ومحاورة أديب وناقد مبدع مثل جبرا إبراهيم جبرا هي محاورة لعالم خصب، وتعميق لاكتشافاتنا آفاق هذا العالم. فالأسئلة حين تطرح عليه إنما تستنير بتاريخ من الإبداع، وهو تاريخ له حقائقه الكثيرة التي تتجاوز «الدلالة الإسمية» لها لتكون «أثراً» يفتح «أفقاً» من آفاق الإبداع في هذا العصر..

هذا «الأفق الإبداعي» يؤكد حقيقته... كما يمسّ جوانب من إشكالية الثقافة العربية الراهنة - وهي إشكالية تتداخل عناصرها، وتتفرع. وفي هذا الحوار محاولة استجلاء لها، وكشف لمكوناتها.

ماجد صالح السامرائي



الحفر وراء الكينونة

- 1 -

لو استكمل جبرا إبراهيم جبرا كتابة «سيرته الذاتية» - التي لم يسجّل منها، حتى الآن، إلاّ مرحلة الطفولة في «البئر الأولى» - لوجدنا «مشـــروع الكاتـــب» كان أمراً مطروحاً عليه من قِبلهِ هو. فمن بعد أن استحال عليه إيجاد الواقع الذي يستوعب حلمه كاملاً، عمد إلى الكتابة، متخذاً من الكلمة مداراً لهذا الحلـــم - الكلمة التي تنطق بما للذات من صوت يتيح للمرء أن يشقّ به فضاء الواقع، مشدّداً على حريته.

ولعل اقتران الإبداع بالحرية عند جبرا مصدره هذا «الوجود الإنساني» الذي اتجه همّه فيه إلى الحفر وراء كينونته. فإذا كان ما يهم جبرا - كما قال بذلك غير مرّة - هو الإنسان قبل كلّ شيء فإنّ هذا الإنسان اقترن عنده، وجوداً وقضـــيّة، بالحرية، ومن خلالها، متخذاً سبيل البحث لا عمّا يحقّق لذاته المبدعـــة إنشـــاءها الكياني الجديد حسب، بل وفي ما يجعل لهذه الذات ظرفها في الحيـــاة، وللحيـــاة، مؤكداً حركتها الدائمة.

من هنا كان في حياته ما يمكن أن ندعوه: «تعدّدية خلاّقة» لم تفصح عـــن شيء أكثر من إفصاحها عن هذا التناغم الحاصل بين حياته وفكره: تناغم الـــذات مع معطيات العقل والعاطفة، بما لهما من حركية الوجود، وحركة في هذا الوجود. وهذه الحركة أرادها، من البداية، أن تكون أيضاً حركة مؤثرة. لذلك تركّز وعيه في أن هذا التأثير لا يمكن له أن يتحقق بالاستجابة المقلّدة، وإنما هو متحقّـــق، لا محالة، بالفعل المغاير، والإضافة الجديدة.

وقد انصبّ تفكيره التجديدي على مثل ذلك، وتابع الخطى على طريقه: مجدّداً بالفكر، في ما أراد إنشاءه من «نص نقدي»، ومجدّداً بالإبداع في ما اختط فيه من سبل العطاء: قصة، ورواية.. شعراً ورسماً.. وترجمة أيضاً. ولم تكن كتاباته النقدية إلاّ الصورة الأجلى لفكره الإبداعي، منطلقه الرغبة في التأسيس لهذه «الرؤيا الجديدة» التي هزّت الواقع الإبداعي والثقافي العربي في الخمسين سنة الأخيرة، بما كان لها من حلم قابل للتحقق، وذلك قبل أن يروح الآخرون بالهذيان بها من بعده بسنين..

لذلك لم «يبوّب» جبرا حياته في الكتابة ضمن فن بذاته، لأن تفكيره الذي انصبّ على هذا النحو كان عسيراً على كل تبويب...

ثمّ إنّ هذه الحياة – حياته هو – كانت، على ما يبدو، قد عرفت غاياتها منذ البداية، وفي الأساس منها والجوهر: أن يكون كاتباً معاصراً – بكل ما لكلمة «معاصرة» من معنى دقيق. ومن هنا كانت أسئلته، وبقيت، أسئلة حضور وليست أسئلة غياب: حضور بمفهوم «التوالد». وكان دائماً يجد الأفق الذي يضع فيه نفسه وما يكتب: أُفقاً مفتوحاً لأسئلة تعبّر عن كينونة هذا التجديد الذي جعل منه واقعاً في تجربته الكتابية. لذلك ما يزال حاضراً بفكره المجدّد الذي يتلخص، جوهراً، في ما يمكن اعتباره «صيرورة دائمة»، وانفتاحاً برؤياه على ما لها من فضاء كوني، وشمول إنساني، ارتباطاً بفكرة المغايرة والتغيير. بمعنى آخر: إنه جعل من التجديد «غاية تاريخية» تزحزح ذلك «الباب العملاق»: باب، التقليد الذي هيمن على الروح والحياة والفكر، متخذاً وجهته نحو التأسيس لتجديد في الرؤيا الإبداعية، وفي لغة الأداء وبناء الشكل، وفي النظر إلى الأشياء كلّها معاً.

انطلاقاً من هذه الفسحة التي حاولنا فيها تمثّل بعض الملامح الفكرية والإبداعية لجبرا، يمكن النظر إليه من خلال هذه الحياة الإبداعية التي هي حياته وقد جمعت في إطارها شخصيته بتعدّد مجالات عطائها. غير أنّ همومه الثقافية والفكرية تكاد تنطلق من بؤرة واحدة، واضحة ومحدّدة، وتحديدها ليس «شكلياً» أو خارجيّاً، وإنما هو «تحديد جوهري»، نابع من تعدّد هذا «النصّ المكتوب» الذي يحرص فيه، ومن خلاله، على أن يغاير كل ما هو سائد ومألوف في واقعه، مؤكداً

به تميّزه وامتيازه.. وكأنه، في تعدّديته الإبداعية هذه، يريد أن يمثّل حقيقة الضمير الثقافي لعصره الذي أراد له، منذ البداية، أن يأتي مشبعاً بحركات تتساوق في ما اختزله هو بكلمات ثلاث: الفن، والحلم، والفعل.. جاعلاً من الكتابة، كتابته، في سياقاتها هذه، شرطاً لوجود، وليس شرطاً من شروط هذا الوجود.

وإذا كان الإبداع قد لعب الدور الأساس والمهم في حياته وفكره فلأنه يمثّل عنده «حركة حياة» و«حركية تاريخ»، ولم يكن أمامه سواه لمواجهة واقع مشلول. لذلك قدّس الحرية في هذا الإبداع ومن خلاله بوصفها «فعلاً» و«اختياراً»، كاسراً كل الأبواب الصدئة التي تعزل الفنان العربي عن الفضاءات الفعلية للخلق. ولم يكن في مساره هذا ليسائل الواقع بعيداً عن ذاته هو، وعن قضيته. فقد جعل من هذه «الذات» ومن «القضية» مركزاً تتمحور حوله همومه وتطلعاته. ومن خلال هذه الذات، وفي إطار هذه القضية انبثقت تكوينات كانت التعبير عن محاولة الإنسان في ما يمكن أن يُقدم لهذا العصر. وقد استطاع، من خلال وعيه هذا، أن يلخّص ما سعت حركة التجديد في الأدب العربي أن تستوعبه في حركيتها على امتداد أربعة عقود من السنين.

– 2 –

قضيتان مركزيتان تغلّبتا على ما لجبرا من إهتمام تجلّى في عطائه الفكري والإبداعي، هما: فلسطينيته، والتجديد، بكل ما فتح فيه لما كتب وأنجز من آفاق العطاء. لذلك لم يكن إلاّ بهما، ولا قدّم نفسه إلى الحياة والعصر إلاّ من خلالهما.

تبرز فلسطينيته في ما يتشكل به، ومنه، وجوده الإنسانيّ، كما ترتبط عنده بقضية الفكر والبقاء.. فلا يتمثل صراعاً إلاّ من خلال «حصار المنفى»، ولا يرى تمزّقاً إلاّ في كونه الفلسطينيّ المتمزّق حياة ووجوداً... ولا يجتمع رؤيا وموقفاً إلاّ على ما كان له من فلسطينيته أرضاً وتاريخاً.

أما التجديد فهو قضيته الإبداعية التي عمل من خلالها على أن يقدّم فلسطينيته بأبعادها هذه: صيغة متقدمة فنياً، ومؤثرة في ما حولها، من خلال ما لها من أسس موضوعية، أو بفعل ما أوجدت من تيارات، في الفكر وفي الواقع،

دفعت بالأمة العربية كلّها دفعاً قوياً في مسارات المستقبل، رغم كلّ القوى التي حاولت وتحاول جرّها إلى الوراء باستمرار.

ولم تكن مواجهة المجتمع الثقافي العربي، بالتكوين الذي كان عليه يوم ظهور حركة التجديد، بالأمر السهل. فقد عرف هذا المجتمع من أصوات مبدعيه، على امتداد ما كان له من تواصل مع فن القول، صوت الضمير الجديد، فكيف يتأتى لحركة تجديدية ترمي إلى نقض كل سابق عليها، عادّة إياه من ضمن «البناءات التقليدية» التي ثارت عليها... كيف يتأتى لحركة كهذه أن تكون «تعويضاً» أو «بديلاً» لوجه كان لا بدّ من أن يغيب، أو، في الأقل: أن تعلن غيابه بإسقاط «نموذجه التقليدي» من طريق تجاوزه، داعيةً إلى ثقافة عربية وثابة تأخذ نفسها بما قدمت «حركة التجديد» ووضعت من أساسيات التوجّه، بكل ما لها من نشوة المغامرة. ولم يكن ذلك ليتأتى لها إلاّ من خلال الحرية، وبالحرّية: حريّة الموقف، وحرية التفكير، وحرية التعبير والخلق. فمن خلال الحرية، رؤياً وموقفاً، صاغت حركة التجديد في الثقافة العربية أسئلتها المثيرة والكبيرة. وكان جبرا من أقدر المجددين على صياغة هذه الأسئلة التي كان لها أن خلخلت ركائز «الذوق التقليدي» و«المبنى التقليدي» للثقافة العربية التي ظلّت، حتى ظهور حركة التجديد في أدبنا الحديث، ثقافة هامشية في مجتمع، هو الآخر، هامشي بحكم كونه مجتمعاً تقليدياً، أو محتكماً إلى التقليد.

ولعلّ المهم والأساس في «حركة التجديد»، في الشعر بخاصة، أنها لم تكن «جواباً» عن أسئلة مطروحة عليها من خارجها - لأنها لو كانت كذلك لما كانت أكثر من «هامش» - ولكنها كانت أسئلة أثارها المجدّدون أنفسهم متوجهين بها إلى الواقع من حولهم، وإلى أنفسهم. وجاء الجواب في ما كان لهم من حركة الإبداع وحركيته الداخلية. ولم يكن جبرا، في جميع ما قدم، فكراً نقدياً وإبداعاً، إلاّ أحد المبرزين في ترسيخ وتكريس مفهوم «المبدع المعاصر»، عبر ما أوجد من صلة بين الكلمة والوجود الإنساني - بمعانيه الأوسع: الوجود كما هو، والوجود كما يمكن أن يكون.

- 3 -

إذا كان لكل كتاب أن يأخذ نفسه - أو يأخذه كاتبه - بموضوع محدّد، فإنّ موضوع هذا الكتاب هو: الثقافة العربية الجديدة في أهمّ ما لها من فُسحات وخصائص إبداعية يتمثّل فيها تيار الحداثة، أو تمثّله، في صُورةٍ لعلّها من أكثر الصور قرباً إلى «المفهوم»، واقتراباً به من حقل الإنجاز الفعلي لمشروعها في الثقافة العربية.

ولئن يكن محور هذا الكتاب شخصية بذاتها، فذلك لأنّ لهذه الشخصية من الدور الواضح والمهم في هذه الثقافة ما جعل لها بعدها المتحقّق وعمق تأثيرها في المسار الكلّي لهذه الثقافة.

فهو، بأسئلته ومحاورها الموضوعية، كتاب يأخذ نفسه بمعايير الحداثة، ويتوقف عند إنجازاتها الفعلية، واقعاً ومفهوماً، كما تتمثل في أعمال واحد من روادها المهمّين في حركة الإبداع العربي المعاصر.

- 4 -

حين طُلب إلى جبرا، في منتصف السبعينات، أن «يُعرّفَ» بنفسه، قال:

- «إنّي إنسان قبل كل شيء. وإنني رجل، الحبّ عنده أكثر العواطف فعالية في حياته. الحب بمعانيه الكثيرة...».

وأضاف:

- «... وقد سعيتُ دائماً، وما زلتُ أسعى من أجل أن أرى في حياتنا المعاصرة ما هو أروع، ما يمكن أن يرى في أية حياة، في أي عصر، في أي بلد.»

هذه «المثاليات» - كما يدعوها - هي في الأساس من كلّ ما فعل. وأنا نفسي، حين أردتُ معرفته أكثر، في ماله من بناء فكري، لم أجد أدلّ على ذلك مما كتبه، هو نفسه، وبخاصة في كتبه النقدية. فهو فيها يعيدنا إلى نفسه وإلى إبداعه، واقعاً ومفهوماً، أكثر مما يعيدنا إلى سواه، مهما اعترف بمصادره، لذلك وجدتُ منطلق البحث الفعلي عنه إنما يبدأ من كتبه النقدية التي على أساس منها بنينا معظم هذا الحوار.

لقد حمل جبرا، منذ بداياته، روح التغيير. ولم يكن، في بحثه عن إمكانات هذا التغيير ووسائله، ليقف عند حدّ، وإنما جعل مساره فيه يتخذ منحىً ذاتياً - حضارياً في جميع ما قدّم، فهو - كما يخبرنا - «كتب، ورسم، ودرّس، وترجم، واتصل بأناس أراد منهم أن يكونوا مساهمين مثله في بناء حضارة».. هو الذي أراد، ويريد دائماً - أن يكون «جزءاً من أمة تبني حضارة تساهم في بناء خير الإنسان».

وإذا كان جبرا قد تلامس عقلياً، وبمزيد من العمق والجذرية، مع معطيات الحضارة الحديثة، بما لها من تجارب فكرية ومعطيات إبداعية، فإنّ هذه الملامسة لم تنأ به عن تاريخه الخاص، بل كان لها أن عمّقت وعيه به، ودفعت إرادته إلى اعتماد عنصر التأثير المباشر في تيارات الحياة والفكر أساساً لحركته وعمله ساعياً إلى أن يجعل الحياة في عصره تحقّق اِستجابتها لمسارات التغيرات الجذرية في المجتمع، كما في الفكر وفنون الإبداع. وقد نبع هذا كلّه من عقل بني نفسه على الوعي بعوامل «الخلل العميق» الذي أصاب الحياة العقلية العربية وانعكس، بدوره، على الواقع، فجعل الفكر، كما جعل العقل العربي، بوجه عام، ضعيف الحركة، قليل التأثير، أصمّ عن استيعاب التبدّلات والتغيرات، أو تلقيها على نحو فاعل.

من هنا كان العمل المهمّ والأساس لجبرا، وجيله، في أنه لم يخش الثّوابت، ولم يؤخذ بها.. بل بدأ، أول ما بدأ، من التعامل مع نفسه وفكره وواقع عصره من خلال رؤية تستشرف ما ينبغي أن يكون لها في المستوى الحضاري العربي الجديد: إسهاماً في صنعه، وإرساء لدعائمه، وتأكيداً لأبعاده. ولنا، هنا، أن ننظر إلى هذه المرحلة (التي تبدأ من النصف الثاني من الأربعينات) وما كان لهذا الجيل - حيث يقف جبرا بين أعلامه الكبار - مسترجعين حالة العصر التي كانت محكومة بضربين من ضروب الرياء:

- رياء الإنغلاق على معطيات الأسلاف، بما لها من «ثوابت»، وكأنها الجانب الذاتي الوحيد الذي يمكن أن يكون لنا - سواء في ترميم ما في واقعنا من تصدّعات وملء ما فيه من فجوات، أم في وهم البناء المحكوم بما أُطلق عليه «قيم

الأصالة» التي لم تخرج بالعقل العربـي من حدوده التقليدية، والـتي كـان مـن نتائجها بقاء الإنسان العربـي المعاصر، في كثير من الحـالات، ممارسـاً حياتـه وتفكيره وتعبيره بلغة الغيبيات، رغم التقنيات الخارقة التي يعيش وسطها.

– والرياء الآخر هو الرياء الحضاري الذي حاول أن يلغي التـراث كلّـه، متجاوزاً الوجدان الحضاري العربـي، ومتشبثاً بما للحضارة الحديثة من مظاهر في الفكر والأدب والفن.. لينبع ذلك الإحساس – والموقف أيضاً – الذي لم يتـورع عن إعلان حالة الاستتباع بذريعة اللّحاق بالعصر – من دون التمكّن من القـوى المحرّكة لهذه المظاهر.

إلاّ أن كلاً من «التيارين» لم يمنح الحياة العربية الجديدة، في المستويات كافة، من أسباب النضج ما يكفي لقيام رؤية فنية ذات روح إنسانية جديرة بعصـرها.. وإنّما كان لهما، بديل ذلك، أن وضعا الحواجز أمام أية صيرورة تاريخية يمكن لهـا أن تتيح لهذه الفئة الجديدة من المبدعين من عوامل الوجـود في الواقـع الثقـافي والفكري وفي الحراك الإبداعي ما يهيىء لها أن تعبّر به/ومن خلاله عن «صياغاتها» الجديدة، أو تجسّد معالم رؤيتها المغايرة.

فكان على تيار الحداثة أن يصنع البديل، وبجرأة..

وجبرا واحد من أبرز أعلام تيار الحداثة هذا، ومن المـؤثرين فيـه، واقعـاً ومساراً، إن من خلال نقده أو بإبداعه – بما اختط من منهج رؤيوي ساعد، مـن خلاله وبفعله، في تغيير الوجدان العربـي باتجاه زمن يتيح للإنسان أن يتكامل مع تاريخه المتنامي بحريته التي لا بدّ منها في عصر بات القمع فيه مهدّداً، دائماً، لتنامي الجسد وتنامي الروح، في آن معاً.

– 6 –

لو استعدنا ما يقوله جبرا عن أيّ عمل إبداعي تناوله نقداً، لوجدناه يُشدّد في ما يكتب على ما يمكن أن ندعوه «وعياً خلاّقاً»، ذلك أنه يواجهنا، على الدوام، بقيم جديدة تتولد عنده من نسيج كتابته ذاتها. فهو في نقـده، تحديـداً، «ناقـد حواري» – بالمعنى الذي يذهب إليه «تودروف» – أي أنه ناقد لا يتكلّم «عـن

المؤلفات» وإنما «إلى المؤلفات» و«معها» - فالنص الإبداعي عنده «خطاب يلتقيه خطاب الناقد».

والصفحات التاليات تحرص على أن تضع نفسها ضمن هذا المفهوم - أو في سياق غير منفصل عنه. فقد حرصت على أن أجعل منه حواراً في القيم، متخذاً من «نصّ المؤلف» أساساً له ومنطلقاً، في الوقت نفسه الذي ظلّ فيه المحاوَرُ، من جانبه، ذاتا مفكرة - بجميع ما لها، وبكل ما يمكن أن يكون لنا منها. وهذا - في ما أحسب - هو ما يجعل معه حواراً في العمق، يحاول أن يتمثل ويمثّل المنحنى العامّ لتفكير جبرا وفكره - الذي هو فكر يتركز في الأنواع الإبداعية كافة، وفي الوقت نفسه الذي جرى فيه التشديد - منه ومنّي - على تحديد المسار الشخصي: نحو الكتابة، وفي الكتابة. فهو، من هذه الناحية، حوار مع تاريخ من التأسيس، والمنجز، الفني والفكري في إطار حركة الحداثة العربية.

وإذا كنت أجد جبرا قد أعطى في هذا الحوار، ما أعطاه، من ذاته ولذاته، في صورة من صور التواصل الحي الذي ينمّ عن تفكير إستراتيجي - في مستويات الثقافة والفكر والإبداع - ورؤية لا تفترق عمّا لهذا التفكير من مسار.. فإنّ هذا الحوار - الذي امتدّ بيننا ما يقرب من عشرين عاماً - قد حاولت فيه، من جانبي، وضع هذه الرؤية وهذا التفكير في مسارهما السليم الذي يستدعيه حوار كهذا الحوار لم يكن الهدف منه مجرّد تحقيق نوع من «السيرة» يتمّ بها/ومن خلالها استجلاء صفحات الماضي - على أهمّية ذلك - وإنما هو، بالدرجة الأساس، محاولة في تشكيل «منظور» في الفكر، و«رؤيا» في الإبداع و«رؤية» له.. كما هو، أيضاً، موقف في الحياة ومن الحياة، من خلال هذه التعدّدية الإبداعية التي يمثلها جبرا.

لقد رأى «هايدغر» أن الحوار مع الشاعر لا يمكن أن يكون إلاّ شعراً. وهذا الحوار يحاول أن يلتزم، إلى حدّ بعيد، مثل هذا المنظور في شموليته: فهو حوار مع مبدع متعدّد وجوه الإبداع، متواصل في هذا الإبداع، ومعه.. وهو إبداع يبقى، في محصلته، «شعرياً»: لغة، ورؤيا، وموقفاً وجودياً. وقد حرصت على أن أكون في «محاوراتي» معه غير بعيد عن هذه «الرؤيا» ولا خارجها.

إنّ الحوار، كما أفهمه وأتبناه، وسيلة لفهم عديد الظواهر المطروحة علينا، وأمامنا، إنْ في مستوى الفكر أو في مستوى الفن. لذلك فهو حوار حاول أن يكون في منحيين:

- الأول هو: اكتشاف هذا العالم المتعدّد لوجه من أبرز وجوه الحركة الإبداعية العربية..

- والثاني هو التحقيق المتواصل ليس مع ابداعه وحده، وإنما مع «أفكاره» أيضاً، في إطار آخر هو إطار الحوار الذي يتكلم فيه باسمه الشخصي، من غير حاجة إلى الأقواس. فهو مفكر، وناقد، ومبدع بامتياز، وامتيازه، أساساً، في «جذريته»، فكراً ورؤيا. فهو يمثل «ذاتية تكوّنت» على نحو يفصح عن طبيعة بنائها، وصيغة تكاملها. إنّه من قلائل في ثقافتنا العربية حلّوا ذلك الإشكال القائم في «علاقة النقد بالفن». فإذا كان هناك من يرى وجوب أن «يدخل في النقد قدر من الحسّ الفنّي (رينيه ويلك) فإنّ جبرا أقام نقده على أساس من هذا «الحسّ الفنّي»، بهدف «التوصّل إلى معرفة منظمة تخصّ الأدب».

وقد قادني في هذا الحوار، طوال هذه السنين، أكثر من دافع، في كلّ مرّة:

- فما قادني، أولاً، هو البحث في «مصادر» ما هو في صورة من صور الإبداع. فقد يقرأ الواحد منا «نصاً» ويجد أسئلته (أسئلة النص) مطروحة عليه، أو يجد أسئلته (قارئاً ومتلقياً) مطروحة على هذا «النصّ».. فلا يشغله البحث عن «جواب» بقدر ما يشغله الاستقصاء: اِستقصاء العلاقة القائمة بين «النصّ» و«كاتبه».. بين «النّص» و«العالم» - في بعده الأنطولوجي - وبين «النصّ» و«كينونة مبدعه» - بحكم كونه مصدراً لكل علاقة، ومرجعاً لهذه العلاقة.

- وما قادني، ثانياً، في هذا الحوار، هو محاولة أن أكون، متلقياً، في عالم الكاتب نفسه. فإذا كانت «الأسئلة» المندفعة بهذه الرغبة تبدو كما لو أنها تحاول «اِختزال» عالم الكاتب في «ثيمات»، أو وضعها في صيغة «حقائق وجودية» وأخرى «ذاتية» (جوّانيّة).. فإنّ هذا لم يكن متحركاً بهذا القصد بقدر ما حرّكته الرغبة في تمييز المتخيّل، اِنطلاقاً من قضاءاته.

– وما قادني، ثالثاً، هو المحاولة والرغبة في أن أجعل من هذا الحوار طريقة مغايرة، للمألوف والسائد، في «المعرفة» و«تشخيص الظواهر» في حدودها الفكرية وفضائها الإبداعي. فقد تكون بعض الأسئلة في هذه الحوار جاءت مصاغة بلغة نقدية، «تقرّر» بقدر ما «تصغي» – وهي «لغة» أتمنى أن نستطيع تنميتها في ثقافتنا العربية، تخلصاً من صلابة «الصوت الواحد» الذي اِعتدناه كتابة، وتلقياً..

وقد وجدت «الحوار» يشكل طريقة مهما تكن فهي غير معتادة في ثقافتنا العربية الحديثة.. هدفها وغايتها الكشف عن داخلية النصّ، واِستيحاء جوّانيّة النصّ، بما يتيح للناقد في المبدع – وهو أساسيّ في هذا الحوار – التعبير عن نفسه بطريقة مغايرة لطريقته المعتادة. فهي طريقة تتيح له التعبير عن ذاته بصورة مباشرة، مفصحاً عن خصوصية «المبدع» فيه.

وفي هذا الحوار تبرز «ذات القائل» في تجليات موقفها:

– فمرة أعيده، من خلال المساءلة والتساؤل، إلى «قوله» بما له فيه من تعبير عن هذه «الذات» لتأكيد لموقفها، في الوجود، ومن الوجود.

– وفي أخرى أبحث، معه ومن خلاله، عما يصل «القول» بقائله..

– وقد أعمد، في ثالثة، إلى شيء مما يمكن أن يعدّ إستقصاءاً للحلم – حلم الكاتب في الكتابة، ومن خلال الكتابة.

– 8 –

وفي الأخير ينبغي الإشارة إلى أن هذا الكتاب – الحوار قد جاء في سياق انشغالاتي وانشغالاته، الفكرية والإبداعية مدفوعاً معه برغبة المزيد من الكشف، من طريق المزيد من الحفر في الذاكرة، مع المزيد من استفزاز المواقف والحالات وصولاً إلى الكوامن التي ينطوي عليها العقل والنفس، طلباً لتجلّيها، قولاً ونصاً – بل أكاد أقول: طلباً لصياغتها رديفاً مهماً لما تحقّق لصاحبها من كتابات في النقد، والرواية، والشعر.

بغداد، تشرين الأول 1992

العودة إلى البدايات

■ **لنعد إلى الخمسينات – وإلى النصف الثاني منها تحديداً – يوم بدأت مع «جماعة مجلة شعر» مشروع الحداثة، كما فكرتم به، وطرحتموه.. فأسأل: أيّ أفق ذاك الذي جمعكم؟ وإلى أيّ أفق كنتم تريدون للشعر أن يبلغ في مرحلة تالية من مراحل هذا التجديد الذي كنت، شخصياً، تحلم به؟**

– ينسى الكثيرون أن مجلة «شعر» صدرت سنة 1957، وأن الذي بدأناه – الذي بدأته أنا، وبدأه زملائي – كنَّا قد غامرنا به في نهاية الأربعينات – أي قبل ذلك بثماني أو تسع سنوات. وبدأنا، هنا في بغداد، نبلور الكثير من هذا التفكير، سواء عن طريق الكتابة أو عن طريق الرسم.

يوسف الخال – الذي أنشأ مجلة «شعر» – عَرَفني أولاً من خلال ما قرأه لي، مما كنت أنشره في مجلة «الأديب» أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات، وكان في تلك الأيام في الولايات المتحدة. فلما ذهبت إلى «جامعة هارفرد» في زمالة للبحث في النقد الأدبي من سنة 1952 إلى سنة 1954، كان هو في نيويورك.. وكان معي، في هارفرد، توفيق صايغ ومنح خوري. توفيق صايغ كان بين حين وآخر يذهب إلى نيويورك ويعود ليخبرني بأن هناك شاعراً اسمه «يوسف الخال»، وهو لبناني، وأستاذ سابق في الجامعة الأمريكية في بيروت، يريد أن ينشىء مجلة تتبنى هذه الأفكار الجديدة التي نتحدث فيها. وتوفيق كان مثلي: يريد التجديد، ويريد أن يكتب شعراً لم يكتب أحد مثله من قبل... إلخ.

عدتُ إلى بغداد سنة 1954، وعاد يوسف الخال بعدها إلى بيروت، وعيّن أستاذاً للفلسفة في الجامعة الأمريكية. لكن اهتمامه الأكبر كان بالشعر. وكان، في تلك الفترة، قد نشر مسرحية شعرية عنوانها «هيروديا»، وكتب قصائد هي، في الحقيقة، قصائد كلاسيكية. كان يكتب شعراً كلاسيكياً عمودياً، ولكن قصيدته العمودية كانت من النوع الجيّد، صوراً ورموزاً، فهو ذكي، واسع الثقافة. أما أنا فكنت، في تلك الفترة، أكتب شعراً من نوع آخر، وكنا ببغداد قد بدأنا في «جماعة بغداد للفن الحديث» منذ سنة 1951 نستوحي نظريتنا التي تقول: إنّ علينا، كمجددين، أن نكون في صلب التراث، ولكننا يجب أن نكون أيضاً في صلب الحداثة - أي أننا نريد أن نبقي جذورنا في التراث، ولكن نريد لفروعنا أن تكون في عالم اليوم. هذا الجمع الذي كان يبدو متناقضاً ما بين الحسّ التراثي العميق المدروس وبين الحسّ التجديدي الحديث، العقلاني واللاعقلاني معاً - هذا الجمع كان، في الأساس من محاولة «جماعة بغداد للفن الحديث» في الرسم. وهو ما كنّا، أنا وغيري، نحاول تحقيقه عن طريق الكتابة أيضاً، قبل عام 1957..

جاء يوسف الخال في هذه الفترة (1956)، وأراد أن يحقق الشيء نفسه في الشعر. لكنه كان يقول: «إذا جوبهت بالخيار بين القديم والجديد فأنا أفضّل الجديد». لا بأس.. لكن الجديد لا يمكن أن ينشأ من الهواء. الجديد قد يكون تمرّداً على القديم، وقد يكون اِنبثاقاً عن هذا القديم. إن المهم أنه متصل بالقديم، بشكل من الأشكال. لذلك بحث يوسف الخال عني. وأذكر أنني كنت يوماً، في صيف 1956، في مقهى «الأنكل سام» في بيروت حين دخل شاب وسيم، يلبس الجينز، وكان معي، في تلك الجلسة، توفيق صايغ. قال: هذا يوسف الخال، فتمّ تعارفنا. وقال لي في هذا اللقاء: نحن هنا نريد أن ننشيء مجلة للشعر الحديث. قلت له: أنا معك، لكنني لا أرى الشعر الحديث كثيراً في الذي تكتبه أنت الآن. فقال: لا نريد هذا الشعر.. نحن نريد أن نكتب شعراً جديداً، مغايراً. فأشرتُ أنا إلى ما كنت قد نشرته منذ مطالع الخمسينات في مجلة «الأديب». فقال: هذا بالضبط هو ما نريده.

وعدت إلى بغداد. وبقي هو في بيروت. وبعد بضعة أشهر بدأ بنشر المجلة هناك.

كان أدونيس في تلك الفترة قد غادر سورية لأسباب سياسية، ليستقرّ في بيروت، واهتمّ به يوسف الخال، إذْ وجد فيه شاباً مليئاً بالأفكار، ومليئاً بالشعر. وكانت لهما، في الماضي، تجربة سياسية متشابهة، لأنّ كليهما أصلاً «قومي سوري». لكن يوسف الخال كان قد طُرد من «الحزب القومي السوري» لأنّه لم يكن منضبطاً في اتجاهاته الفكرية الأقرب إلى الليبرالية، أما «أدونيس» فكان من نوع آخر، وأصغر منه سناً ببضع سنوات. لكن المهم أنهما اتفقا على أن يحررا المجلة معاً. لم يكن لأدونيس، يومئذٍ، عمل آخر. والحقيقة أنهما، كليهما، أوجدا هذه المجلة بحماس شديد، وأرادا لها أن تكون حرّة من أيّ اتجاه سياسي، مقتنعين بأنّ السياسة لا تخدم الأدب، وأن الأدب يجب أن لا يخدم السياسة. وكان السياسيون، وكذلك الكثيرون من أصحاب الأحزاب الأخرى، بمن فيهم «القوميون السوريون»، لا يقبلون نظريات من هذا القبيل، لأنها، في نظرهم، تخرج على مبدأ الالتزام الرائج، يومئذٍ، بين الأدباء.

في هذه الأثناء كان بدر شاكر السياب قد كتب العديد من القصائد المشهورة، وكان شاعراً معروفاً على امتداد الساحة العربية. يوسف الخال جاء إلى بغداد عام 1957 وطلب إليّ أن أعرّفه على بدر شاكر السياب، وبدر كان صديقي، ونكاد نلتقي كل يوم. فالتقينا ثلاثتنا في حديقة «فندق السندباد»، وإذا يوسف وبدر ينسجمان معاً، ويحبّ كلاهما الآخر، كانا شخصين يلتقيان على قضية تهمهما. وقرأ لنا بدر في حديقة الفندق قصيدة جديدة، ثم أعطاها يوسف الخال لينشرها في مجلته..

من هنا بدأت صداقة بدر ويوسف الخال. وكانت تأثرات بدر «التموزية» قد بدأت.. ويوسف الخال بدأ يستجيب لها. وهكذا جعل بدر يكتب في «شعر» بانتظام، كما فعلتُ أنا.

لكن.. نحن في بغداد كان لنا توجهنا، ولنا تفكيرنا.. وهم، في بيروت، لهم توجههم، ولهم تفكيرهم – ربما لاختلاف التجربة المكانية، واختلاف التجربة الاجتماعية والسياسية، وكان في ذلك إغناء للمادة التي راحت تنشرها مجلة «شعر». وبدأ يوسف ببيروت ما سمّوه: «خميس مجلة شعر»: مساء كل يوم

خميس كان الشعراء والمريدون يلتقون في أحد المقاهي، أو في منزل يوسف، أو في مطبعة أخيه رفيق، ويتحدثون عن الشعر. وقد حضرت جلسة أو جلستين من هذا «الخميس» وضحكت أولاً لما رأيت وسمعت، لأنني وجدهم وكأنّهم يتحدثون في قضايا لاهوتية، بجدّية زائدة. وكان يوسف الخال يجلس (كنت أقول: مثل البابا) ويريد أن يسمع رأي هذا ورأي ذاك في قضايا الشعر.. يسمع آراء يناقض بعضها بعضاً، ثم يحاول أن يوفّق بينها، أو يرفض شيئاً منها، ويقبل الشيء الآخر..

في الواقع كانت الجلسات جميلة، ولكنها كانت غريبة أيضاً، لأن الشعر فيها كان يعامل وكأنّه مذهب تؤمن به أو تكفر. وكان من تقاليد هذا «الخميس» أن يقرأ فيه شاعر (أو أكثر) ويناقش في ما قرأ. وقد قرأت بعضاً من قصائدي ونُوقشتُ فيها. وبدر في زياراته لبيروت كان يقرأ قصائده ويناقشُ فيها - كل ذلك بحرارة المؤمنين!

المهم، أن «خميس مجلة شعر» أصبح، بالنسبة ليوسف الخال، «مؤسسة»، وما يقال فيه يسجّل كـ «محضر» وينشر في العدد التالي من الملحق الأدبي لجريدة «النهار» فكانت تظهر كل أسبوع صفحة كاملة تضمّ الحوارات والنقاشات التي دارت في «خميس مجلة شعر»، وكان يوسف يرسل إليّ هذه الصفحة ببغداد، مما يجعلني على صلة مستمرة به.

هذا الحماس كان لكلّ ما هو جديد، وكلّ ما هو مهم، وكلّ ما هو، في الواقع، غير ملتزم بنظرة سياسية معينة. كان الملتزمون سياسياً يرفضون هذه الطريقة. وقصة «خليل حاوي» بهذا الشأن مشهورة. فقد كان من «جماعة مجلة شعر» عند تأسيسها، ونشر له يوسف الخال ديوانه الأول: «نهر الرماد». ولكن «خليل» سنة 1958 اتجه اتجاهاً ناصرياً في السياسة، ووجد نفسه على النقيض من اتجاه يوسف الخال. وكان خليل حاوي «قومياً سورياً» حتى تلك الآونة. فتحوّل بطاقته «القومية» هذه نحو «الناصرية»، وكان هذا شيئاً رائعاً بالنسبة لخليل لأنه جعل يكتب نوعاً من الشعر لم يكن قد كتبه في السابق. فخرج على يوسف الخال، بل وخرج على صداقته له، ورفض كتابه في طبعته هذه، فأعاد طبعه

(والطبعة القديمة ما تزال مكرّسة) في «دار الطليعة» عند الدكتور بشير الداعوق، لكي يؤكد رفضه للطبعة التي صدرت عن «دار مجلة شعر»...

كانت عواطف خليل حاوي جديّة جداً في هذه القضايا، ونزوعه إلى الغضب، الذي نجد بعضه في قصائده، كثيراً ما أفسد عليه علاقاته مع أصدقائه ومعارفه.

المهم، أننا، أنا وبدر، كنا ببغداد نشعر أن هذه المسائل شخصية، ولا تهمنا كثيراً. المهم، بالنسبة لنا، هو: أنّ الشعر يجب أن يكون جديداً، ويجب أن يغامر، والمغامرة غير محسوبة، بل لا نستطيع أن نحسبها، لأننا إذا ما حسبناها نكون قد نلنا منها وأضعناها. فاستمرّت هذه المغامرة الشعرية مزيّة ظاهرة طوال تلك السنوات. وما من ريب في أن الجزء الأكبر من أروع شعر السياب – وهي قصائده التموزية – نظمه بدر في فترة ارتباطه بمجلّة «شعر» بين عامي 1957 – 1960 – و1960 هي السنة التي شهدت صدور مجموعته الأهم «أنشودة المطر» عن «دار مجلة شعر».

أما أنا فقد أصدر لي يوسف الخال عن «الدار» مجموعتي «تموز في المدينة» في آذار عام 1959. غير أنّ غالبية قصائد هذه المجموعة كتبتها قبل 1957. وكنت قد أرسلت المجموعة إلى يوسف الخال لأنّ الطباعة بالألوان كانت مكلفة – والطريف أن إحدى رسائلي إلى يوسف، في تلك الأيام، أتحدث فيها عن طريقتي في كتابة الشعر، اختارها يوسف مقدّمة للمجموعة، دون إعلامي مسبّقاً، وقد غدت، مع الزمن، الوثيقة التي يعود إليها النقاد مرّة بعد مرة كلّما تحدّثوا عن شعري. وقد قلت ليوسف الخال، في رسالة إليه، ما معناه: كلّما جعلت الشعر أعمق، وأبعد عن المألوف، جعلته أصعب، وبالتالي جعلت قرّاءه أقلّ، وبذلك قد تفقد العديد من قرائك، لأنك ستفقد الشعبية التي يحققها الشعر المفهوم من الناس. غير أنّ «الخال» كان يقول: هذا غير مهم... المهم هو: عن طريق الشعر يجب أن نكتشف الأشياء التي قد تكون للقلّة أولاً، وفي ما بعد تصبح جزء من حضارة الأمة كلّها. هكذا يكون الشعر الطليعي.

■ **واليوم، بعد كل هــذا الــذي تحقّــق في التجديد وللتجديد، أين أنت، في ما تــراه وتفكر به، من هذين الــرأيين: رأيــك.. ورأي يوسف الخال؟**

- لم يكن هناك رأيان، لأنني كنت متفقاً ويوسف على ما نحن بصدده، كل على طريقته، ولكنني كنت أشدّد على أننا يجب أن نعي ما نحن فاعلون في إصرارنا على الحداثة. كل ما هناك هو أن يوسف، وجماعة «شعر» في أماسي الخمــيس، كانوا يتحدثون عن توسيع حلقات المستمعين إلى الشعر وكســب المزيــد مــن الجماهير، وفي الوقت نفسه يطالبون بقول ما لم يقله الشعراء العرب في ما مضى، ويتصوّرون أن أساليب الحداثة هي السبيل إلى ذلك. وكان علينا أن ننبــههم إلى ضرورة تشبّث الشاعر برؤيته الجديدة المغامرة، رغم ما قد يفقد من أجلــها مــن مستمعين - إلى حين. وكنت واثقاً من أن قضية الحداثة رهينة الوقــت، وأنّ مــا كان يبدو مثيراً للإعراض، ومغيظاً للكثيرين، ومجلبة للتهم السخيفة، سيغدو، مــع الزمن، هو المطلوب، وهو السائد. وهو ما تحقّق بالفعل، وبخاصة، ويا للمفارقــة، بعد احتجاب مجلة «شعر».

■ **لكنك في هذه الفترة - وبالتالي في هــذه العلاقة مع مجلة «شعر» كنت متفقاً مــع البعض، ومختلفاً - أو غير متحمّس للبعض الآخر من الأسماء التي انضــوت في إطــار هذه «الجماعة»، فعُدَّتْ منها، أو حُســبَتْ عليها.**

- بمقدار، طبعاً. فأنت لا تنسجم مع كل من كتب شعراً جديداً، ولــو أن الجدّة كانت معياراً مهماً، فكنت، مثلاً، أرى شعر شوقي أبو شقرا شعراً غريبــاً جداً، وأعرف أصوله.. إنها آتية من الشعر الفرنسي السريالي. السريالية المتطرفة في الشعر العربــي كنت أشعر، يومئذٍ، أنها آتية قبل أوانها، خصوصاً أنــني كنــت مأخوذاً بالفكرة التموزية - أي أن عندنا قضية، وقضية مهمة جداً. والســريالية،

في كثير من الأحيان، تميّع هذا النوع من القضايا حين تأتي عن طريق الكلمة. و لم يكن لي اعتراض عليها في الفنون التشكيلية، لاعتقادي أن القرائن البصرية غير المتوقعة تغني تجربة المتلقي – وهذا ما لا تحققه، بالضرورة، القرائن اللفظية المتناثرة على غير هدى، إلاّ إذا استطاع الشاعر أن يسيِّرها بمكر خاص تتوالد به معانٍ مثيرة، أو مقلقة وغير متوقعة – كما نجد عند أُنسي الحاج.

أنسي الحاج كان عنده دفق هائل، وما يزال في فيض مستمر. لكنه كان يضيع في متاهات لا تعطي القصيدة الجميلة بأبياها وحدة معينة. فهو متناثر باستمرار، ولو أن تناثره رائع بصوره وألقه. وكان هذا، في ما يبدو، هو ما يريده من شعره.

أدونيس كتب الغالبية العظمى من شعره في تلك الفترة – فترة ما بين 1957 و1962 – الفترة التي حرّر فيها مجلة «شعر». وبالمناسبة، فإننا عندما رحنا نؤكد أهمية التراث، كخلفية للتجديد، كانت مجلة «شعر» هي التي قامت بتجميع ما سمي بـ «ديوان الشعر العربي» الذي أنجزه أدونيس. وفي الواقع أنّ أدونيس قام بهذا العمل بإيعاز من يوسف الخال واتفاق معه. أتوا بدواوين الشعراء العرب من الجاهلية حتى سقوط بغداد، وأرادوا أن يأخذوا من التراث ما شعر يوسف الخال وأدونيس أنه ما يزال نابضاً بحياة ما زالت على فاعليّتها حتى الآن. بعبارة أخرى: أرادوا أن يأخذوا من التراث ما هو ذو معنى لعصرنا اليوم. وهذا هو الطريق الذي سار فيه أدونيس في تجميع هذا الديوان. لكنه لم يشتغل عليه بشكل نهائي إلاّ بعد أن توقفت المجلة في المرّة الأولى، فلم يقترن، في صدوره، بمجلة «شعر»، في حين أنه كان من مشروعاتها أصلاً.

■ **في هذه الفترة، أيضاً، ظهر اهتمامك واضحاً بمن كتبت عنهم، مبدياً شيئاً من الاتفاق مع ما يحملون من اتجاه وتوجه شعري، في حين برز خلافك واختلافك مع آخرين، كان، أحياناً، يأتي صريحاً، وأحياناً جاء مضمراً.**

– لم أكن أتفق مع كل شاعر، أو أتفق مع كل شيء يقوله أيّ شاعر. وهنا يجب أن تعود إلى خلفيتي النقدية.. فأنا بقدر ما أريد أن أكتب شعراً أو رواية

فإنَّ الناقد فيَّ نشيط، والمؤثرات التي حملتها معي منذ أوائل عشرينايّ مـؤثرات قوية جداً في فهمي للشعر والرواية، وللمقالة أيضاً. ولي من هذا كلّه موقف واضح. فليس كلّ ما نشر في مجلة «شعر» رأيته يستحق النشر أصلاً، كان الكثير منه محاولات مخفقة.. محاولات شجاعة، مغامرة، لكنها، أحياناً، محاولات بائسة لا ضرورة لها. ومع ذلك فإنّ كل ما نشر في هذه المجلة كان له، في ما بعد، أثره في كسر الجمود في مواقفنا الفكرية، وتخطي حواجز كنا نخشاها. ومن هنا تأتي قيمة مجلة «شعر» في أنها كانت لا تخشى مجابهة الحواجز، والنّفاذ من خلالها - ولو أنّ يوسف الخال، في النهاية، أعلن أنه اصطدم بجدار اللغة، وكان يعلن يأسه. فهذا الجدار لم يستطع أن يخترقه، وهو ما «لخبط» عليه حياته في ما بعد، لأنه في محاولته اختراق الجدار تجنّب الجدار، وبدلاً من أن يستمرّ في الكتابة بالفصحى أخذ الطريقة الأسهل في المغامرة، وراح يكتب شعراً، وأحياناً نثراً، بما سميناه: «اللغة المحكية» - وكان هذا نوعاً من الخروج من الأزمة - أزمته عندما اصطدم بجدار اللغة.

■ وهنا كان لك موقف آخر من هذا التوجّه...

- بطبيعة الحال. فأنا أعتقد أن التجديد بقي مستمراً، وأن اللغة العربية لها طاقة على التوليد لا حدّ لها، وأن ميزة الكاتب الكبير هي في أنه يستطيع أن يستغلّ هذه الطاقة ويضيف إليها. وأنا دائماً أقول: إن ميزة الشعر الجديد، أو الشعر الحداثي الذي كتبناه كانت في أننا أضفنا إلى أساليب القول العربي المعروفة أساليب أخرى، وهذه الإضافة كانت ضرورية جداً. نحن أضفنا، وجعلنا الإضافة في المستقبل ممكنة أيضاً - وهذا هو ما نراه اليوم في الكتابة العربية الجديدة - سواء منها الكتابة الشعرية أو النقدية أو الروائية. وبمرور الزمن سيزداد وضوحاً أهمية ما حققناه في تلك السنوات الصعبة، المثيرة.

■ يبدو لي، من مسار علاقتكما، أن هذه المسألة الخلافية ازدادت بينك وبين يوسف الخال، وصار لك في شعره رأي آخر غير

ما رأيت حين كتبت عن ديوانه: «البئر المهجورة»...

- لا، أبداً.. لم يقم بيني وبين «الخال» أي خلاف، لا حول ما كتب بالفصحى، ولا حول ما كتب بالمحكيّة في ما بعد - وكلّ ما هنالك هو أنني لم أتفق معه على ضرورة الكتابة الإبداعية المحكية، ولا على قيمتها الآن أو في المستقبل، لأنني لم أتفق معه على أن الفصحى ستتوجّه، مع الزمن، نحو صيغ الكلام المحكيّ، مقتنعاً بأنّ الصيغ المحكية هي التي ستتجه، مع الزمن، نحو الصيغ الفصحى، وتغني نفسها بإمكاناتها التعبيرية. وجلّ ما أتوقعه هو أن الإعراب ستتناقص أهميته بعد قرنين أو ثلاثة من الزمن، وأن بعض صيغ المثنى والمؤنث، من الأسماء والأفعال، ستقترب من صيغ الجمع والمذكّر - كما هو الحال في اللغة المحكيّة.

وهنا أودّ أن أذكر أنّ يوسف الخال كان، في أول الأمر، ميّالاً إلى ما بدأه سعيد عقل من الكتابة بما سمّاه بـ «العامية اللبنانية». وقد ناقشته كثيراً في ذلك، وشدّدتُ، أولاً، على ضرورة استعمال كلمة «المحكية» بدلاً من «العامية»، تخلّصاً من إيحاءات التقاليد القديمة التي كانت تفصل بين «الخاصة» و«العامّة» بشيء من روح التعالي والطبقية التي لا نقرّها اليوم. واقتنع يوسف، وجعل يتكلم، مثلي، عن «المحكية العربية» وليس «العامية». وأنا الذي أقنعته أيضاً، بعد ذلك، بأن يتبعد عن اللهجة اللبنانية المغالية في محليتها وإقليميتها، ويختار «محكيَّة» سميناها: «محكيّة المثقفين»، وهي، في الواقع، لغة فصحى غير مُعْرَبَة، يتحدث بها ملايين العرب المثقفين اليوم، ويتفاهمون بها من المحيط إلى الخليج، وبذلك، إذا كتب بالمحكيّة هذه، غير المحلّية، يكون مفهوماً في شتى أقطار الوطن العربي. وإذا راجعت ديوانه الجميل «الولادة الثانية» وجدت أن هذه هي «المحكيّة» التي اختارها لغة شعره في النهاية.

■ **ولكن يبدو كما لو أن خلافاً غير معلن كان يتحرك داخل «الجماعة» التي التفّتْ حول «شعر».. وقد تفجّر هذا «الخلاف»**

في ما بعد، وظهر ذلك في ما كتبته أنت عن «أدونيس» وفي ما كتبه يوسف الخال عن أدونيس، وفي ما كتبه أدونيس عن يوسف الخال.

- وقع خلاف بين يوسف وأدونيس في أوائل الستينات، كنت أنا بعيداً عنه، وليس من شأني هنا أن أتحدّث عنه. وبتوقف «شعر»، في المرّة الأولى، تزعزعت العلاقة المتينة لا بين أدونيس والخال فحسب، بل بين أدونيس والعديد من شعراء المجلّة ومريديها. كانت هناك، في ما يبدو، إعادة نظر في مواقف سياسية معينة، لبنانياً وعربياً، رافقت ذلك. كما أن أدونيس - في ما يخيّل إليّ - أراد أن يؤكد استقلاله الشخصي بصورة قاطعة عن أية فئة اقترن اسمه بها قبل ذلك، لينطلق في مسارات أراد الآن أن يكون هو المتحكم الوحيد بها. ولكن رغم ما جرى بين الشاعرين في تلك الفترة، مما لا أذكر تفاصيله، فإنّ أدونيس، إذْ انصرف زمناً إلى دراساته الشعرية، لم يتردّد في كتابة معمّقة ومفعمة بروح الصداقة لمختارات من شعر يوسف الخال اختارها بنفسه. أما ما كتبته أنا عن أدونيس، في ما بعد، فلا علاقة له بشيء من هذا، وجاء في فترة لاحقة. فقد بقيت على صداقتي له، وعلى متابعتي شعره بروح من المحبة، مهما اختلفتُ معه في التفاصيل.

■ **ما دمنا نتكلم في الاتفاق والاختلاف داخل الحركة الشعرية الجديدة، فإننا لا بدّ أن نذكر - أو نأتي إلى أولى خلافاتك المعلنة في ما كتبته عن نازك الملائكة.. ومن بعد ذلك ما كتبته عن أدونيس. في حين أنك كنت متفقاً مع توفيق صايغ.. مع رياض نجيب الريس... ومع أسماء أخرى انتسبت، بهذه الصورة أو تلك، إلى «جماعة شعر»، وإلى حركة الشعر الجديد. فهل لنا أن نتبيّن، هنا، الموقف - موقفك أنت -**

من هؤلاء، بالوضوح الذي تحدثت به حتى الآن، وبالشمول الذي انطبع به حديثك؟

– إذا أُتيح لأيّ شخص أن يقرأ هذه المقالات التي كتبتها، متفقاً مع البعض، ومختلفاً مع البعض الآخر، يدرك ما الذي كنت أريد أن أقول حول مفهومي للشعر. فاتفاقي مع «توفيق» واختلافي مع «نازك»، مثلاً، يُظهر حقيقة الصراع الفكري – أو سمّه «الصراع الأسلوبي» بين مدرسة تحاول أن تؤكد أنها حقّقت رؤيا جديدة، ومدرسة تحاول أن «ترتدّ» إلى صورة قديمة لتوحي بأنّ هذه «الصورة القديمة» هي «صورة جديدة».

فأنا، أول الأمر، أُعجبت جداً بشعر نازك وموقفها التجديدي، ليس في «عاشقة الليل» – إذْ كانت فيه ما تزال تقليدية – وإنما في «شظايا ورماد». مقدّمتها لهذا الديوان كانت مقدمة ممتازة. ولما قرأتها في تلك الفترة أعجبت بموقفها، وشعرتُ أن هناك شاعرة تعرف ما تريد أن تكتب، ولها رؤية تؤكدها بنظرينها، عدا عن تأكيدها بالشعر. لكن، في ما بعد، تعاظم إحساسي بأنّ السيدة نازك لم تحقق رؤية حقيقية تضاف إلى رؤيتها الأولى. كانت هناك محاولات، لكنها كانت تكراراً. نشرتْ في مجلة «شعر»، في البداية، باعتبارها مجدّدة، وتؤيد المجدّدين.. لكنها توقفت فجأة عندما شعرتْ أن هذا التجديد ليس هو «التجديد الذي تريده» هي. حينئذٍ أخذتْ تدرس قضايا الشعر، وأصدرت كتابها «قضايا الشعر المعاصر» سنة 1962، لتعلن عمّا ترضى عنه، ولا ترضى، في الشعر الحديث.

إنّ إحساسي بأن الشعر الذي باتت تكتبه ما بين أواسط الخمسينات والستينات ليس حداثياً، تأكد عندما قرأت دراساتها وتبيّنت موقفها من الشعر الحديث، والشعر الجديد، ومفهومها للشعر الحر... إلخ. وكنت، طبعاً، على خلاف كبير جداً معها، لأنني شعرت أنها عادت إلى ما كنّا، نحن، نتمرّد عليه لكي نستولد طريقة جديدة في القول. وإذا بها تحاول أن تمنع عنّا هذه «الطريقة»، وتمنع هذه الولادة التي نريدها.

توفيق صايغ كان على العكس تماماً: لم تكن همّه أية نظرية من النظريات التي كان يتحدّث فيها النقاد، لأنّ فهمه للنقد، وللأدب إجمالاً، كان الفهم الذي

يملي عليه شعره، ولم يحاول قط أن يتحدّث نظرياً عمّا يكتبه هو أو يكتبه الآخرون من قصائد. وكان شعره وليد هذا النوع من الموقف. فهو شاعر لا يلتزم في الشعر بأيّ قانون. والطريف أنه كان يقوم بتدريس «عروض الشعر العربي» في «جامعة كيمبردج»، ولكنه لم يكتب قصيدة واحدة تخضع لهذا العروض. وكان يقول: أنا لا أمتحن نفسي في معرفتي أو عدم معرفتي العروض - فأنا أعرض العروض - ولكن عندما أكتب أكتب بلغة اليوم، ولا يهمني أن أثبت لأحد أنني على علم بالعروض الذي خرجتُ عليه.

أما أدونيس، فلعلك تذكر مقالي عن «الموقف النبوي» الذي كان يحاول أن يقفه. كنت أشعر أنه موقف مفتعل. أدونيس ذكي جداً، ووراء الشعر البارع الذي يكتبه تفكير حقيقي.. تفكير عقلاني. فهو يكاد يستخرج شعره من دماغه، «يعقلن» شيئاً يبدو غريباً، لكنه، في الواقع، معقلن، ومدروس ببراعة ومعرفة لها عمق تاريخي. لا بأس. ولكن عندما يريد أن يتخذ من هذا كلّه «موقفاً نبوياً» أو «رؤيوياً» يناقض به «عقلنته»، أو يؤدي بنا إلى فكر نحسّ أنه غير وارد بالنسبة لشعره، وبالنسبة لشعرنا.. حينئذٍ لنا أن نحاسبه على طريقته - وهذا ما فعلته في دراستي لديوانه: «المسرح والمرايا»، لأن «المسرح والمرايا» كان ذروة بالنسبة لهذا الاتجاه عند أدونيس. وأعتقد أنّ ما قاله أدونيس، في ما بعد، من شعر، تغيّر بعد مقالتي هذه، إذْ تنبّه، ولا شك، إلى أمور كان يتوقع أن تؤخذ كقضايا مسلّم بها. لعلّه ناقشها مع نفسه، في ما بعد، وتخلّى عنها..

المهم، أنّ دراستي لأدونيس، ودراستي لتوفيق صايغ، ودراستي لـ «قضايا الشعر المعاصر» لنازك الملائكة - إذا قرأت هذه الدراسات مجتمعة معاً، عرفت بالضبط ما الذي كنت أحاول أن أصنعه في اللغة.. وبموقفي الشعري.

■ **وما كنت تريده في الشعر ومن الشعر متجسّد بوضوح في هذه المقالات، وفي ما جاء في دراسات أخرى جمعت معظمها في كتابك المهم: «النار والجوهر».**

- بعد دراساتي عن يوسف الخال، ورياض نجيب الريّس، وآخرين.. كتبت

عام 1969 دراستي عن محمد مهدي الجواهري.. لأنني أردتُ أن أرى أين نحن من شعر شاعر كبير يمثّل التراث في أبهى صوره، وبأقوى طاقاته. فأنا لا أرفض الشعر الرائع مهما كانت أشكاله.. وإنما أقول: إنّ هذه الأشكال استنفدت طاقتها، لأنّ شاعراً كمحمد مهدي الجواهري أعطاها أحسن ما عنده، وأحسن ما عندنا أيضاً، وانتهى الأمر إلى حتمية الشعر الجديد. ولذلك سميته: «آخر الفحول»، وكثيراً ما راح الجواهري، بعد ذلك، يردّد: «لم ينصفني في النقد إلاّ جبرا...».

بعد محمد مهدي الجواهري لا أعتقد أن هناك شاعراً يمكن أن يكتب بقـــوّة وزخم هذا النوع من الشعر. وكلّ من حاول أخفق. لذلك كان السياب ضرورياً، وكان لا بدّ لنا من بدر شاكر السياب، فهو الانتقالة الهائلة في الشـــعر العراقـــي، وبالتالي في الشعر العربـــي، في هذا العصر. وكتابـــي: «النار والجوهر» يوضـــح تفاصيل هذه الانتقالة ودلالاتها التي ما زالت هي الفاعلة في ما يكتب اليـــوم مـــن شعر.

يحتل المكان، كما يحتلّ الزمان منزلة خاصة في البنية الفكرية لكتابات جبرا إبراهيم جبرا، وفي تفكيره أيضاً، كما في تشكيل رؤيته الإبداعية. فقد نشأ وتكوّن في ما يمكن اعتباره ملتقى تاريخياً بين نوعين من التقاليد: تقاليد الحياة، وتقاليد الفكر:

- فهو، مكانياً، مرتبط بأرض لها تاريخ، وتاريخها جزء أساس من ذاكرته، ومن تكوينه الثقافي. وامتداد تجربته المكانية جعل لبغداد، مكاناً وحضارة وتاريخاً، موقعاً يتداخل مع تجربته المكانية الأولى (بيت لحم، والقدس).

- وهو، زمانياً، مرتبط بهذا التاريخ العاصف من الأحداث، والوقائع، والتحوّلات التي مرّت بها الحياة العربية منذ الثلاثينات إلى اليوم، مما يجعل للمكان من زاوية أخرى - قيمة مطلقة في تجربته الإبداعية.

لذلك احتلّ الإنسان المساحة الأساسية والمكانة الخاصة في جميع ما كتب. وهو حين يؤكد على الإنسان - وما هو إنساني في الحياة والفن.. وبأن الإنسان قضيته، إنما يرسم، بذلك، المنحنى العام لتفكيره وبناء رؤياه.. هذا التفكير المتجذّر في التجربة الشخصية الصرف له، وقد تحوّلت إلى تجربة الإنسان في مطلق الوجود، منذ أن وعى موقعه في الكون... ورؤياه المطلقة من هذا الضرب من التفكير وقد اجتمع فيه الزماني والمكاني، حيث يصبح الواقع جزءً من الحلم. والأهمّ من ذلك: يصبح الحلم نفسه جزءً من الواقع بكل طاقاته الخلاّقة.

ولعل تلك «البدايات» التي اتخذ منها مساره - ثم هذا المسار نفسه قد افترض، عنده، من البداية توجهاً مختلفاً في ما يقول ويكتب، مما يضع أمامنا «ذاتاً» ضاجّة بالحياة من خلال ما تعمل على إضافته إلى هذه الحياة من قيم الفن والفكر، مؤكداً على أهميّة «البعد الجمالي» لهذا كلّه - وقد شكّل عنده ما يمكن إعتباره «موقفاً تاريخياً»، معتمداً «الرؤيا الزمانية» و«التجربة المكانية» أساسين متلازمين في معظم ما أنجز من أعمال أدبية.

تفكيره هذا.. وبناءُ رؤياه الإبداعية على هذا النحو هما ما اندفع به إلى البحث عن «لغة جديدة» للتعبير عن هذا الفكر، والتجديد لهذه الرؤيا، متجاوزاً ما كان هناك من نزعات قائمة. فكان تحرّكه، فكراً وإبداعاً، ليس ذلك «التحرّك الإصلاحي»، وإنما تحرك «الفعل التغييري» بالمعنى الذي يشفّ عن موقف الإنسان المتمرّد.

الفنّ عنده فعل خلق. وهو، من خلال فنّه بتعددية وجوهه، يجعلنا، نحن قراءة، نرى في ما يكتب أو يقول ما هو أشدّ واقعية مما وقع أو قيل. وقدرته على تشكيل هذا البناء الفني لأعماله لا توازيها إلاّ قدرة التأثير التي لهذا الفن الذي يقدّم.

والحديث مع جبرا في «البذور» وعن «الجذور» حديث يكتسب تاريخيته الخاصة. فهو عنصر حي وفاعل في مرحلة تميّزت، تاريخياً، بفكرها وإبداعها. وقد دخل، هو نفسه، هذا التاريخ، ومارس فاعليته فيه، عبر أكثر من باب من أبوابه.

ومن هنا فنحن في مواجهة شخصية لها كل ما للشخصية التاريخية من موقف، ورؤيا، وحضور..

- فلنعد معه إلى البدايات - حيث «رحلة العمر» و«سنوات التكوين».. وعن ذلك يقول:

- عندما يطلب إلى المرء أن يتحدث عن رحلة العمر التي عرفها قد يتساءل: أية ناحية عليه أن يطرق عندما يتحدّث عن رحلة عمره؟

- هل يتحدث عن الناحية الوظيفية - العملية التي كان لا بدّ منها لكي يعيش؟

- أم يتحدث عن الناحية الفكرية.. الناحية الذهنية.. الناحية النفسية التي كانت هي الأهم، في نظره، في محاولته التغلّب على ضروب من المشاق ومصاعب العيش، لكي يستطيع أن يحقّق ما كان يشتغل، أو ما كان يطلب به الرزق، فيحقّق هذا الشيء... هذا الشيء الذي يصعب جداً تحديده بالكلمات، ولكنه هو الشيء الذي عاش هذا المرء من أجله.

وبما أنني اخترتُ أن أجعل الأهمية في حياتي لفكري، فإنني سأهمل الحديث المفصّل عن المدارس التي تعلّمت فيها، والجامعات التي درست فيها، والوظائف التي شغلتها. وأؤكّد أنني، على مرّ السنين، رأيتُ من مدن العالم أروعها وأكبرها وأبهاها، وركبت أمواج البحار العالية كالجبال، وعرفتُ جنون المحيطات ورعبها، وجدّفت في أنهار أؤكد لك أنها كانت كأنهار الجنّة.. وهمت في الغابات الملتفّة، وتسلّقت القمم الصخرية، وغامرتُ بنفسي في الكهوف المظلمة. ولعلّ ذلك كله لم يكن إلاّ المظهر الذي يتحرك المرء، عضلياً، من خلاله لكي لا تعاق فيه الحركة الذهنية - أو سمّها: الحركة الروحية - التي في الداخل، في الأعماق. فواقع الأمر أن الذي كنته، طيلة السنين كلها، هو الشيء نفسه الثابت أبداً منذ أن وعيت: إنساناً يقاس عمره بالأعوام وبالدهور معاً. جذوره الفلاحية ضاربة في التراب الذي يحبّ، وشيمته الاندهاش والبحث إلى ما لا نهاية..

كنت، وما أزال، ذلك المندهش، الذي يحيا بالدهشة، ويبحث دوماً عن أسبابها طلباً للمزيد من الدهشة: الدهشة بالدنيا.. بالله.. بالناس.. بالمدن.. بالأرياف.. بما تراه العين وبما لا تراه العين. وعندما لا أندهش أحسّ أن خطأً ما قد وقع، فيَّ أنا أو في الناس أو في الأشياء.. وأبحث مجدّداً عن السبب. ولهذا كان عليَّ أن أكتب.. وكان عليَّ أن أترجم.. وكان عليَّ أن أرسم. كان عليَّ أن أخوض بحاراً من الكلمات.. بحاراً من الخطوط والألوان، وبحاراً من الأنغام لا تُخُومَ لها. وكان عليَّ أن أُكثر من السفر ومن الترحال.. وأُكثر الحديث والنقاش

مع الناس من كلّ جنس ومن كل لون: أساتذة، وتلاميذ.. زمــلاء، وغربــاء.. خصوماً ومريدين.. لكي أستمرّ في هذه الدهشة، وأستمرّ في محاولتي معرفة هــذه الدهشة، ومعرفة أسبابها وأبعادها..

فأنا – حياتي كانت كحياة أبناء جيلي: رحلة إثر أخــرى مــن خــلال الأزمان. فهي رحلات على مستويات مختلفة – ولو أنّ هذه المستويات تكــون أحياناً سائرة آنياً، في الاتجاه نفسه. وكان لا بدّ من إيجاد الوسيلة التي تبقي على سلامة النفس.. تُبقي على صحوة العقل، وتُبقي على يقظة الحواس، وهي الــتي تُبقي على نبض الحياة الداخلية التي تتجوهر بها إنسانية المرء في بحــث مــا، وفي توق ما...

وإذا كان لا بدّ من أن ألخص هذا كلّه، أقول:

– من المرارات المتعاقبة أردتُ استخلاص قطرتين من الحلاوة.. من البــؤس المتكرّر أردتُ الانتهاء إلى وهج يعجز عن أن ينال منه أيّ بؤس.. في زمن مهشّم، معذّب أردتُ أن أتبيّن جمالاً يتخطى التهشم والعذاب. وبقدر ما انخرطت في زمني كان همّي أن أنتزع منه ما ينمّي شجرة الأمل بأن الإنسان سيخرج من ذلك كلّــه منتصراً لإنسانيته، ومنتصراً لحبّه وممتلئاً من نعمة الله وروعة الكون – ولن تنتــهي دهشته، ولو أن بؤسه أيضاً قد لا ينتهي.

■ **ولكن السؤال هنا، أمام هذا الذي قلــت، هو: على أيّ نحو يمكن أن نتمثّــل هــذه الحقائق التي ذكرت، المتصلة اتصالاً وثيقاً بحياتك وبناء تفكــيرك.. حقــائق ذاتــك الإبداعية في ما كتبت وقــدّمت، وهــي حقائق تدعونا إلى العودة إلى البــدايات.. إلى ما بعد المرحلة التي فصّلتها في كتابــك «البئر الأولى».. بل الأقــل: إلى مرحلــة التكوين الأول، حيــث بــدأت العلاقــة بالكلمة: الكلمــة مقــروءة، والكلمــة**

مكتوبة – بما ترى له دلالة مستمرة في حياتك الإبداعية.

– يبدأ الإنسان بالمقروء، ثم يتطوّر باتجاه المكتوب. يبدأ بما يقرأ، ثم يتوجّه نحو ما يكتب، أو ما سيكتب. وهذه هي قصّتي مع البدايات:

بالنسبة لي، وبسبب من تجاربي التي تحدثت عنها في كتابي «البئر الأولى»، التجارب التي أعتزّ بها جداً، وأعتبرها مرجعاً أستعيد به سعادتي كلما شعرت بالبؤس. كانت الحياة قاسية وصعبة، ولكنني استطعت أن أتغلّب على القسوة وعلى الصعاب بما كنت أقرأ. كان الكتاب منقذي منذ أن تعلّمت القراءة، قبل أن يكون عمري تسع سنوات وكأنّ عمري تسعون سنة. كنت أشعر أن الكتاب هو منقذي من كل قسوة، ومن كل صعوبة ألاقيها في حياتي – وهنا كانت البداية...

في البداية كنا نعيش في منطقة تكاد تكون ريفية، محاطين بالأشجار، ولو أننا أيضاً محاطون الشوك وبالصخور. ولكن المهم أنّ بيوتنا البسيطة كانت مفتوحة على السموات السبع.. كانت مفتوحة على الحقول، فكنت آخذ كتابي دائماً وأرتقي الشجرة، وأقرأ.. أو أنزل إلى «الحاكورة»، أو إلى الوادي، وأقرأ..

في ما بعد، في القدس كانت الحياة مدينية، نموذجية – بمعنى: إننا نعيش في حي مكتظّ بالناس.. في حوش واسع. فأنت، عندئذٍ، تواجه الجدران بدل الحقول الواسعة. فكان عليَّ أن آخذ كتبي وأخرج باتجاه الأماكن المفتوحة حول المدينة. كنا نسكن قريباً من أطراف المدينة. وما دامت هناك صخرة وشجرة زيتون، فإنّ عندي صلة قويّة بشيء موجود في هذا الكتاب الذي أقرأ.

كان لي من العمر 12 أو 13 سنة عندما بدأت هذه «التجربة المدينية» التي كان عليَّ دائماً معها أن أطلب الأشجار، وأطلب الأماكن المفتوحة ومعي كتاب، وبدأت أكتب قصة، وأحاول كتابة رواية، لأنني كنت أقرأ القصة، وأقرأ الرواية، وأنا في تلك السن المبكرة كتبت القصة، وملأتُ الدفاتر المدرسية بما كنت أكتب..

في تلك الأيام كانوا يحفّظوننا قصائد عربية إلى جانب قصائد من الشعر الإنكليزي.. فنمت عندي مقدرة على فهم اللغة الإنكليزية في الوقت الذي كنت أدرس فيه موضوعات الدراسة الابتدائية، ثم الثانوية - وبذلك انفتحت لي كوّة أخرى، لم تكن مفتوحة من قبل، على الكتب الإنكليزية. وإذا بي، عندما أخرج للقراءة، أقرأ كتباً إنكليزية إلى جانب الكتب العربية.. ورحت أشتري كتباً إنكليزية لم تكن تخطر ببالي من قبل، كما أشتري الكتب العربية. لكنّ الصعوبة كانت في توفير ما تتطلبه هذه الكتب من فلوس لشرائها - وهذه حكاية أخرى كانت لي مع أهلي: كيف أحصل منهم على النقود القليلة لكي أشتري الكتاب الذي أريد. لكن التصميم كان موجوداً دائماً.. وكنت، في النهاية، أحصل على الكتاب الذي أريد.

من هذا المكتوب المقروء بدأت أشعر أنني أنا أيضاً أريد أن أساهم بما أقرأ، فبدأت أكتب رواية.. وكتبت قصة، مهما تكن بدائيّة.

■ **هذا العالم الذي تعرّفت.. وهذا الواقع الذي عشت، وعرفت، وعانيت، بشقّيه: الحياتي اليومي، والآخر الذي جاءك من الكتب - بأيّ اتجاه أثّر عليك: بناءً فكرياً، وتوجّهاً إبداعياً؟**

- أعتقد أن الاستجابة لما يقرأ الإنسان هي، أيضاً، نوع من الموهبة. فقد كان لي صديقان عزيزان جداً، وكنا نقرأ الكتب معاً. لكن استجابتيي كانت دائماً أقوى مما كانت عليه استجابتهما لما نقرأ. في الأخير ترك هذان الصديقان عالم الكتب وانصرفا إلى أعمالهما، في حين بقيت أنا... (ربما كنت، من هذه الناحية، أقلّ عملية من صديقيّ هذين، وأصدقائي الآخرين.. حيث أصبحوا هم أصحاب أعمال وأحوال، وبقيت أنا صاحب كتب..).

الاستجابة لما يقرأ الإنسان، في ما أرى، لها علاقة بموهبة ما، لا تستطيع أية نظرية تفسيرها. فأنت تنشأ في جوّ ليس فيه كتب.. وأبواك أميّان.. ومع ذلك تريد أن تبقى مع الكتب، وتريد أن تفكّر، وتساهم في هذه الأفكار.. تريد أن

تناقش ما تقرأ – عندما تريد أن تناقش ما تقرأ فأنت على الطريق نحو التعبير عن فكرك... تعبّر عن فكرك إذا أنت وقعت إلى المطبّ الرائع الذي هو مطبّ كلّ مفكر في المستقبل. إنك الآن تُجابَه بأقوال.. تُجابَه بأفكار، وتُجابَه بالتواريخ التي تقرأ.. وعليك أن لا تقرأها أو تفهمها فقط، بل وأن تناقشها أيضاً.

■ **إذن، أنت تريد أن تكتب – طبعاً على قياس مقدرتك... وهكذا تبدأ الكتابة.**

– على ما أذكر: في سنة 1935، وكان لي من العمر خمسة عشر عاماً، كتبت مقالاً بعنوان: «ثورتنا المباركة». أحاول الآن أن أتذكّر عن أيّ شيء كتبت ذلك – لا أذكر الآن – ظروف فلسطين السياسية في تلك الفترة كانت ظروف ثورة. لكن في تلك السنّ المبكرة، مهما كان وعيك السياسي قادماً إليك من البيئة التي تعيش فيها، يجب أن يكون في داخلك ما يؤكد على أنك تريد تغيير الحياة كي تفكّر بأن هناك ثورة ممكنة تغيّر الحياة بالشكل الذي تريد – وما هو الشكل الذي تريد من هذه الحياة التي تريد أن تغيّرها؟ هذه كلّها تأتي عن طريق ما تقرأ، وعن طريق ما تكتب. وهكذا كتبت مقطوعات، وخواطر، وكتبت مسرحية..

ولكن الطالب الذي يعيش في بيئة جاهلة – فأغلب الناس الذين أعرفهم كانوا أميين، ما عدا أصدقائي الذين زاملتهم في المدرسة. فزملائي هم المثقفون. أما في الواقع، في بيئتنا العائلية، فكانوا قرويين، فلاحين أو صنّاعاً – وقد اشتغلت معهم في مهنهم في فترة مبكرة: فعملت سبّاكاً، ونجّاراً. كانت البيئة بيئة حرفيين، يؤكدون دائماً على الفضيلة، وعلى الاستقامة، ولكنهم، في الوقت نفسه، يؤكدون على أن الحياة صعبة، ولا خلاص من هذه الصعوبة إلاّ بالعمل الجاد. فأنا جزء من هذه البيئة. ولكنني، من جانب آخر، لي زملاء وأصدقاء يقرأون الكتب ويستلهمونها – فكان هناك وجهان لهذه الحياة التي عشت وعرفت:

– الحياة الكادحة، الحقيقية جداً، والتي تجعل الخبز ممكناً – وكان الخبز قليلاً، والحمد لله..

- والوجه الآخر كان «الخبز الذهبي» الذي أسعى في طلبه، هو الذي أجده في هذه الكتب..

وفي الأحوال كلّها أريد مناقشة ما أقرأ. ومن هنا بدأت. ولما بدأت أرسم صرت أريد رسم الناس والأشياء التي أشعر أن لي علاقة حميمة بها، وبتقنية جديدة عليَّ، اهتديت إليها بنفسي - إذْ لم يعلمني أحد الرسم.

هكذا كانت استجابتي للحياة التي جعلتني، في ما بعد، أكون ما أنا.

■ **هذا الواقع، على أيّ نحو تعاملت معه من خلال تلك الهواجس الإبداعية التي كان لها مثل هذه التشكلات؟**

- حين أصبح عمري 17، 18، 19 سنة، كنت أتصوّر أنني إذا استطعت أن أنشر مقالاً في مجلة «الرسالة» أو في مجلة «الهلال» فإنني أحقق معجزة: معجزة أدبية.. معجزة فكرية، لأنّ هذه المجلات التي كانت تأتينا من القاهرة هي مثلنا الأعلى في الإبداع الأدبي، وفي الإبداع الفكري. وكنت أتصوّر أن هذه المجلات بعيدة جداً، وأنني لن أطالها..

كنت أقرأ «الرسالة» و«الهلال» باستمرار.. وتأثرت جداً بأسلوب أحمد حسن الزيات، وقرأت كتابين كان قد ترجمهما أوائل الثلاثينات - أو أواخر العشرينات.. كانا مهمّين جداً بالنسبة لي ولجيلي.. أحدهما: «روفائيل» للشاعر الفرنسي «لامرتين»، والآخر «آلام فيرتر» لجوتة. وكانت ترجمة الكتابين جميلة جداً. ولكنني كنت أشعر أنني مهما قلّدت هذا الأسلوب، ومهما قلّدت هذا النوع من التفكير، فأنا أين... وهم أين؟

في ما بعد، يوم ترجمت أول قصة وبعثتها إلى «الهلال»، ونشرها.. دهشت.. ودهش أساتذتي، وقالوا: ما الذي أوصلك إلى مجلة «الهلال»، فقد كانت تبدو مجلّة عالية، فوق منال أيدينا.

المهم، هذا الذي حصل. إنّ الهاجس الذي بدأ عندي هو أن أنشر في المجلاّت المصرية - ولم تكن المسألة سهلة.. ولم تكن هذه المجلات تنشر لأحد بسهولة. أذكر أنني أرسلت إلى المجلة ذاتها (الهلال) كتابات أخرى ولم تنشرها. لكنني بدأت

أشعر أن ما أكتبه لا قيمة له إذا لم ينشر، فالكاتب الذي لا ينشر هو، في الواقع، ليس كاتباً. ما يجعل الكاتب كاتباً هو أن الناس تقرأ ما يكتب. وأنا كنت بانتظار من يفتح لي صفحات المجلة التي ينشرها كي أكتب فيها - وهذا ما تحقق لي وعمري (18) سنة عن طريق مجلة «الأمالي» التي كان يصدرها الدكتور عمر فرّوخ، في بيروت.

بالنسبة لي كان هذا شيئاً رائعاً، وبداية الطريق الحقيقية إلى ما أنجزت لاحقاً. أولاً، في تلك الأثناء، بدءاً بعام 1938، تعرّفت إلى صديقين كان لهما أثر كبير جداً في حياتي في ما بعد.. الأول كان «علي كمال» - الذي كان يدْرُس في الجامعة الأمريكية ببيروت - تعرّفت إليه عن طريق صديقي «أحمد عبدالرحمن» - الذي كان طالباً معي في الكلية العربية بالقدس - «علي كمال» عرّفني إلى «عبدالرحيم محمود» - الذي هو من أقاربه - علاقتي بعبد الرحيم محمود - وأنا ما أزال طالباً في الكلية العربية - توثقت عن طريق الرسائل قبل أن نلتقي. كان عبدالرحيم محمود، في تلك الأيام مدرّساً في مدرسة النجاح بنابلس، وأنا طالب في القدس.. فكنا نتراسل، وقد توثّقت صداقتنا عن طريق الرسائل. اِلتقينا بعد أن تكاتبنا، وكانت رسائلي إليه - كما قال - محفّزة له إلى كثير من الشعر الذي كتبه..

كان عبدالرحيم محمود أكبر مني بحوالي خمس سنوات، أو أكثر. لكنّ رسائله إليّ كانت محفّزاً هائلاً، جعلتني أفكّر أكثر، وأريد أن أكتب عن أشياء وأشياء..

حين رجعت إلى رسائله، بعد سنين طويلة، وجدته يتحدّث فيها عن حزني الذي كنت أعبّر عنه في رسائلي إليه - كنت أمرّ بفترة كانت الحياة فيها تتفتح أمامي بشكل هائل، وإمكانياتي المادية ضئيلة جداً. وبدأت أحبّ. وكان الحبّ دائماً شيئاً صعباً: فالمرأة تبدو صعبة المنال، ولو أنّ البنات اللواتي أحببتهنّ كنّ من بنات الجيران. وكان بي نوع من «الحزن الكوني» الذي جاءنا عن طريق رومانسيات «لامرتين» و«آلام فيرتر»، كنت أشعر أن الحبّ يجب أن يكون حزيناً. أما الحبّ الذي يتمّ الاتصال فيه بالمعشوق بسهولة فلا

يوجد الحزن، وبذلك لا يوجد الفكر، ولا توجد العاطفة، لأن الوصال يمنع التفكير..

كنتُ أفضّل هذا النوع من الاسترسال في الهواجس الحالمة وتصوّر العذاب... وكنّا، حينئذٍ، نمرّ بفترة سياسية صعبة جداً: أحزانها كثيرة.. وحياتي الخاصة فيها أحزانها كثيرة كذلك. ولّما توفيت أختي «سوسن» وعمرها تسع سنوات - وهي الصغرى والوحيدة لأربعة إخوة، وكانت محبوبتنا جميعاً في البيت - أتت لي بأحزان أخرى عميقة. وجبران خليل جبران، إذْ كنت أقرأه في هذه الفترة، أوحى لي بالكثير من الحزن لسبب ما. والشاعران اللذان عشقتهما أيامئذٍ: «جون كيتس» و«شلي»، كانت حياة كل منهما فاجعة. فالحزن كان، يومئذٍ، شيئاً فاعلاً في حياتي. ولكنه كان الحزن الذي يؤكد لي الحسّ الجمالي الفاجع للحياة. كنت أرى الجمال في المأساة، وأرى في الجمال المأساة والحزن.. هذه بعض العوامل التي جعلتني أريد أن أكتب. وكتبت.

■ **كما بينت، كانت هذه المرحلة التي تتحدث عنها مرحلة شخصيات في الأدب أيضاً، ومدارس واتجاهات. فهل كانت صلتك بهذه الشخصيات، وبهذه المدارس وما انبثق عنها من اتجاهات في هذا المستوى فقط، أم تعدّته إلى مستويات أخرى؟**

- في أوائل هذه المرحلة كانت صلتي بأستاذي إبراهيم طوقان هي الموحية. فقد علّمني وأنا في السادس الابتدائي، في «المدرسة الرشيدية». ثم ترك التدريس وحلّ محلّه «أبو سلمى» - عبدالكريم الكرمي...

إبراهيم طوقان لفت نظري، كطالب متحمّس لما أقرأ، إلى شعر أحمد شوقي، وعمّق إحساسي بالشعر عموماً. كان له شعر وطني كثير، ولكن، أيضاً، كان له شعر غزلي كثير. فنحن في بداية سنّ المراهقة، وجاءنا بتأثيرات «مجنون ليلى» التي كان يقرأها علينا بدل أن يدرّسنا الدروس المقرّرة.

في ما بعد، بعد أن ترك كل من إبراهيم طوقان وأبو سلمى التدريس، جاءنا شاعر آخر درّسنا، هو: محمد خورشيد (أو: محمد العدناني - كما عرف من بعد)، وكان أيضاً شديد الحساسية للتاريخ العربي وللشعر العربي، وكان مؤثراً كبيراً في هذه المرحلة.

لكنّ الذي أثّر علي كثيراً وأنا في سنّ الخامسة عشرة كان إسحاق موسى الحسيني. الدكتور إسحاق موسى الحسيني جاء يومئذٍ من إنكلترا يحمل الدكتوراه، وأخذ يدرّسنا الأدب العربي. في تلك المرحلة كان أساتذتنا، حتى في المرحلة الثانوية، من خريجي جامعة أكسفورد، وكيمبردج، ولندن... بشكل عجيب. وكانت المدارس في فلسطين، في تلك الفترة، لا نظير لها في أيّ بلد عربي. كان الأساتذة متميزين جداً، وكانت النخبوية هي القاعدة المتبعة في قبول الطلاب. لماذا؟ لأنه لم تكن هناك مدارس حكومية كافية، فيختارون الأوائل فقط. في كل سنة هناك «تصفية» - بمعنى: أنّ الأوائل يبقون، والآخرون يتركون، فيذهبون إمّا إلى المدارس الأهلية، أو للبحث عن مهن لهم، والأساتذة كانوا متميزين.

في الحقيقة، إسحاق موسى الحسيني هو الذي أفهمنا ما معنى أن نقرأ قصيدة من الداخل، ونرى كيف هي مركبة، وما معنى أن في القصيدة تشبيهاً، ومجازاً، وكناية، وتورية، وصوراً.. وكيف أنّ هذه الصور يتصل بعضها ببعض لخلق المفهوم الذي نحاول أن نوجده عن طريق الشعر، في النفس والخيال..

وما زلت أذكر تحليله الرائع لنا، في تلك السنة، لقصيدتي أبي تمام: البائية المشهورة التي مطلعها:

السيف أصدق إنباءً من الكتبِ

في حدّه الحدّ بين الجدّ واللعبِ

والسينية المشهورة، أيضاً، بروعة ما فيها من المجازات والصور، دع عنك الطباق والجناس وضروب الموسيقة اللفظية التي تواكب التفاصيل الجمالية الأخرى - ومطلعها:

مــــا في وقوفــك ســاعة مــن بــاسِ
نقضـــي ذمــــام الأربــــع الأدراسِ

فلعـــلّ عينـــك أن تعـــني بمائهـــا
والـــدمع منـــه خـــاذل ومواســـي

.. والتي ما زالت الذاكرة تسعفني، عندما يواتيني الحـظ، بـبعض أبياتهـا الساحرة:

بِكْــر إذا ابتســمت أراك وميضــها
نـــور الأقـــاح برملـــة ميمـــاس

وإذا مشت تركت بقلبك ضـعف مـا
بحليهـــا مـــن كثـــرة لـــو الوســـواس

قالـــت وقـــد حُـــمَّ الفـــراق فكأســـه
قد خـــولط الســـاقي بهـــا والحاســـي

لا تنســـينّ تلـــك العهـــود فإنمـــا
سُـــمّيت إنســـاناً لأنـــك ناســـي

بقيت أدرس على الدكتور إسحاق أربع سنوات متواصلة. فعندما انتقلت إلى الكلية العربية، بعد المدرسة الرشيدية، عام 1935، كان هو أستاذي في الأدب مرّة أخرى. وبعد سنتين، حين جعلت أدرس التربية وعلم النفس، ورحتُ أكتب أشياء مطوّلة، كان يقرأها باهتمام ويعلّق عليها.

إني مدين له بفضل كبير جداً، وأذكر دائماً أنه هو الذي دفعني لأن أصبح ما أصبحتُ عليه، وهو الذي أوحى إليّ بالثقة في أنني أستطيع أن أكون كاتباً.. رجلاً صاحب قلم.

■ **أي أنك، في هذه المرحلة تطوّرت أكثـر، كما تطوّرت أدوات التعبير عندك. فعلــى**

أي نحو حصل ذلك؟ هل لك أن تؤشّر هنا بعض المسارات المهمة والأساسية؟

- هذه المرحلة هي التي قرّرت مسار رحلة العمر التي سأحياها. وإسحاق موسى الحسيني بقدرته على تحليل النصوص الأدبية بطريقة تختلف عمّا كنا درجنا عليه في الكتب التقليدية، كان هو المحفّز الكبير. ففي السنة الأخيرة من دراستي عليه درّسنا «رسالة الغفران»، وكان قبلها قد درّسنا «ديوان المتنبي»، ففتح أمامي عوالم رائعة، ولفت نظرنا لعمل شعري عظيم آخر يشبه «رسالة الغفران» هو: «الكوميديا الإلهية» لدانتي. صرنا ندرك الخطوط المتوازية لتفكير الإنسان عندما يتخطى محدوديته ويتّجه نحو الكون، فيصبح «أبو العلاء المعري» مولّد عبقرية «دانتي»، و«دانتي» يصبح مولّد عبقرية «جون ملتون». وهكذا. وقد درسنا بالإنكليزية، في هذه المرحلة، «جون ملتون» و«شكسبير»، على يد جورج خميس، وحسن الكرمي - وكان كلاهما واسع المعرفة، وقد علّماني لأكثر من سنتين. وأستاذ آخر ساعدنا كثيراً هو: عبدالرحمن بشناق، الذي درّسنا في هذه المرحلة، وكان تأثيره عميقاً وموحياً جداً.

هذا النوع من التحفيز لذهن شاب في سنّ السابعة عشرة، أو الثامنة عشرة كان تحفيزاً خلاّقاً. في تلك السنة، في الكلية العربية، كنت طالباً داخلياً، فكنّا حين نغادر الصف نخرج إلى الملاعب الفسيحة، ونتناقش في هذه الأمور وغيرها بحرارة. كنّا نخبة، من اثني عشر طالباً، من أنحاء فلسطين كلّها.. نتناقش في الأمور بعمق وجَدّ. جعلتُ يومئذٍ أميناً للمكتبة، فكانت الكتب كلّها تحت تصرّفي، وأحثّ طلاّب «الكلّية» على قراءتها، وأحاول، بدوري، التعرّف على كل ما فيها من كتب لكي أساعد زملائي في قراءتها. أتذكّر أننا، في تلك الأيام، قرأنا «عصفور من الشرق» و«أهل الكهف» لتوفيق الحكيم، وتعمّقنا بطه حسين. وبعد أن كان «الأيام» مهماً بالنسبة لي - وكان قد لفت نظري إليه الأستاذ محمد العدناني - أخذنا الآن نقرأ «حديث الأربعاء»، و«الفتنة الكبرى»، ومآسي سوفوكليس بترجمته، وغيرها...

هؤلاء جميعاً كانوا مؤثرين، وكان الأثر هو: كيف يسعى الإنسان نحو تصوير تجربة، أولاً، ترتفع به عن مجرّد العيش الآني العادي.. وثانياً: تحقق نوعاً من

الاتصال بتجربة كونية. وكان هذا هو همي دائماً - ربما لأنّ الحياة نفسها كانت فصنّة وقاسية - فلم تكن لنا فلوس ننفقها على أي ترف، فهي لا تكاد تكفي للأساسيات في الحياة. ولكن من هذه الأساسيات أساسيات روحية.. أساسيات ذهنية تغنيك، في النهاية، عن كل شيء آخر. وهذا كان هو المنطلق، وكان منطلقاً هائلاً. وقد نمّيت هذا كلّه بمطالعاتي الشخصية المستمرّة.

■ **هل لنا أن نتوقف عند مجلة «الأمالي»، خصوصاً وأنك تعتبر بدايتك الفعلية منها...**

- في أواخر العام 1928، بعد أن تخرجت في الكلية العربية، كان صديقي علي كمال يدرس الطبّ في الجامعة الأمريكية في بيروت، ولسبب لا أذكره انتقل عبدالرحيم محمود مدّة إلى بيروت، وكان الاثنان من أصدقاء عمر فروخ، فأخذا ينشران في مجلته التي كان قد بدأ بإصدارها حديثاً: «الأمالي». فكتبا إليّ قائلين: هذه مجلة أصدقائك، اكتب فيها. وبعثوا لي أعدادها. كنت أتمتّع بهذه المجلة وألتذّ - فهي مجلة شابة جداً، وفيها تأكيد كبير على اللغة. فعمر فروخ لغوي من الطراز الأول، وعبدالرحيم محمود كان قاسياً في تأكيده على كلاسيكية اللغة.. وقد ترشح جبران خليل جبران بمجموعة مقالات نشرها باسم مستعار (ذهلت لها شخصياً)، لأن جبران، في رأيه، يتساهل في اللغة، ولا يتشبّث بقواعدها الكلاسيكية. وعبدالرحيم محمود كلاسيكي النزعة، في نثره وشعره، فأنت حين تقرأ له يخيّل إليك أنك تقرأ المتنبي.

أُغريتُ بالكتابة في هذه المجلة، فبدأت أكتب. أرسلت إليها قصصاً، ومقالات. وفي شتاء تلك السنة كتبت قصة طويلة عنوانها: «ابنة السماء» فيها الكثير من تصوير حال شاب مثلي في تلك المرحلة: تجاربي الحياتية نسبياً محدودة، لكن تطلعاتي لم يكن لها حدّ. كنت صباح كل يوم جمعة أذهب إلى «جمعية الشباب المسيحية» في القدس، وفيها مكتبة هائلة كانت، في ما أظنّ، أكبر مكتبة خاصة في البلد يومئذٍ.. وهناك، في جوّ هادىء مسحور، مليء بآلاف الأسفار العربية والإنكليزية، أكتب ساعات. كنت أذهب إلى هذا المكان لأنّ

بيتنا، وهو غرفة واحدة ضيقة، كان دائماً مشحوناً بالضوضاء والحركة. فكتبت هذه القصة هناك على عدّة أسابيع، وأكثر الكتابة كانت يوم الجمعة، لسبب ما. وأذكر أنها كانت دائماً أياماً مصحوبة بالأمطار: أتفرّج على المطر من خلال النوافذ العريضة، وأصغي إليه وهو ينهمر، وأنا أكتب هذه القصّة التي أعدّها جهدي القصصي الأوّل، ولعلها تمثّل، بشكل جنيني، معظم ما كتبت، في ما بعد، من قصة ورواية. تمتّع بها عمر فروخ في ذلك الوقت، ونشرها بشكل بارز على حلقتين، مهداة «إلى صديقي علي كمال».

■ في هذه الفترة نجد الكتابة عندك ترافقت مع الترجمة من الإنكليزية...

- نعم، في هذه الفترة ترجمت مقالات، كما ترجمت كتاب «حياة شلي» لأندريه موروا - وعنوانه بالإنكليزية «آريل Ariel»، وهو من شخصيات «العاصفة» لشكسبير - شخصية هوائية في مثاليتها - و«شلي»، في أواخر حياته، صنع لنفسه في إيطاليا زورقاً فأسماه بهذا الاسم: «آريل».. كأنّه عندما يركب هذا الزورق وينطلق مع الريح ينطلق مع هذه الشخصية الهائلة في «العاصفة»، وهو الزورق الذي غرق فيه «شلي» في يوم عاصف، ومات على بعد من مدينة «ليفورنو» الساحلية.

ترجمت «آريل» لمجلّة «الأمالي» فصلاً فصلاً - وكان ذلك سنة 1938 - 1939... مع ترجمتي هذه كتبت قصصاً ومقالات - وأحياناً كنت أترجم مقالات. وإذا رجعت إلى المجلة ستجدني كتبت في الفن، لأنّ اهتمامي بالفن، في تلك الأيام، كان في تصاعد قويّ جداً، لأنني كنت أرسم بكثرة. والآن أصبحت أقرأ عن الفن وأكتب - وهو التيار الآخر من تفكيري الذي ما يزال إلى الآن يجري في خطين متصلين: خط الفنون التشكيلية، والخط الأدبي.

اهتممت بالفن، مع أن الفنون عندنا كانت، أيامها، بدائية جداً، وكان الرسم بدائياً. وعليَّ دائماً أن أبحث في الكتب الإنكليزية عن الفنانين الكبار في الحضارات كلّها، وأحاول فهمهم، والكتابة عنهم. وهذا أيضاً ما نشْرته في مجلة «الأمالي»، لأنني كنت أكتب، تقريباً، أسبوعياً في هذه المجلة.

وتعيّن لي في فترة 1929/1928 المرحلة الأساسية في بدء اقتنائي الكتب الإنكليزية، إضافة إلى العربية. وكانت كتب «بنغوين» قد جعلت تصلنا في القدس، وكان ثمن الكتاب ثلاثة قروش فقط: فتتحت لي، ولصديقي علي كمال، باباً عريضاً على عالم الرواية والسيرة مما لم يكن ميسراً بالعربية. وهكذا اكتشفت «آريل»، وروايات همنغواي، ولورنس، وكتابات أوسكار وايلد التي ترجمت منها «الأمير السعيد وحكايات أخرى» بتشجيع خاص من إبراهيم طوقان - إذْ كان مديراً للإذاعة الفلسطينية، وطلب إليَّ أن أنقل هذه الحكايات الجميلة إلى العربية، وألقيها من الإذاعة. والطريف أن هذه الحكايات الخمس التي ترجمتها في تلك الفترة (ونشرت بعضها في «الأمالي»..) لم تنشر في كتاب إلاّ بعد ذلك بخمسين سنة - في بغداد عام 1989.

■ **بعد هذا، على ما أظنّ، كان الانتقال إلى جامعة كيمبردج - وهذا يعني الانتقال إلى جوّ آخر، وحياة أخرى، والتعرف إلى ثقافة ذات طبيعة مغايرة...**

- بعد مرحلة التأسيس، والبدايات التي تحدثت عنها، ذهبت إلى إنكلترا بحراً، في أوائل تشرين الأول 1939، وكانت الحرب العالمية الثانية قد بدأت (في 3 أيلول)... أنا ومعي زميلان، هما: حلمي سمارة، وحامد عطاري، أُرسلنا في بعثه دراسية إلى إنكلترا، وغادرنا فلسطين بعد شهر تقريباً من بداية الحرب. المهم أننا سافرنا بسفينة يابانية تدعى «سوامارو»، أقلعت من ميناء بور سعيد، بعد أن ذهبنا إلى هناك بالقطار، فاخترقت بنا البحر المتوسط، ونزلنا في بعض موانىء البحر المتوسط، وخصوصاً نابولي - ولي فيها تجارب لا أنساها أبداً - ثم مضيق جبل طارق، ومنه إلى المحيط الأطلسي.. وكان العبور رهيباً، مرعباً، لهياج المحيط معظم أيام ذلك العبور، إلى أن بلغنا لندن..

المهم أنني في السفينة كنت أكتب لمجلة «الأمالي» فكتبت قصّتين، على ما أذكر، وأنا في هذه الرحلة، إذْ كانت فكرة الكتابة تلحّ علي كثيراً وأنا في السفينة، وكنت كذلك أقرأ.. أكاد لا أتحرك من مكان إلى آخر إلاّ وفي يدي كتاب. فلما

وصلت إلى إنكلترا أرسلت ما كتبت إلى مجلة «الأمالي». غير أنني، من بعد ذلك، لم أعد أراها، لأنّ البريد، أيام الحرب، أضحى صعباً جداً. ثمّ أقلعت عن الكتابة إلى «الأمالي» لأنني انصرفت إلى دراسة الأدب الإنكليزي التي بدأت في «جامعة أكستر» تهيؤاً لدخول «جامعة كيمبردج». وكطالب عربي يبغي دراسة الأدب الإنكليزي، وجدت أن الأمر ليس سهلاً أبداً، مع أنني كنت في القدس من الأوائل باللغة الإنكليزية، وكنت أحاول الكتابة بها. لكنني اكتشفت، في أكستر، أن دراسة الأدب ليست مسألة عشق وهواية، كأنك تعيش بالشيء وتتمتع به لأنك تعيش به، وإنما – وهذا ما بدأت أكتشفه – هناك قوانين لتسيير هذا العشق: هناك طرائق يجب أن تعرف كيف تتبعها في دراستك – وهذه كانت البداية المنضبطة الحقيقية عندي للأدب، وكذلك للفن. فقد كانت قرب الجامعة كلية للفنون التحقت بها أيضاً، على حسابي، ورحت أدرس الرسم – وإذا بهم أكاديميون صرف. فأول ما دخلت أتوني بالتماثيل وطلبوا مني أن أرسمها نَسْخاً. قلت: أريد أن أرسم الناس.. فقالوا: أولاً ترسم الأشياء التي نضعها لك، وبعد أن تتقن ذلك تنتقل إلى الموضوعات الحيّة. لم أحتمل ذلك، فتركت كلية الفنون!

المهم، أنني في «أكستر» عرفت شيئين: روعة الإنسان، وروعة الحياة، حين ينطلق المرء في كل الاتجاهات الممكنة، الفيزيائية والروحية معاً. أدركت سحر الطبيعة – فقد كانت المدينة جميلة تعلوها غابة من أجمل ما خلق الله، وتنزل في وادٍ إلى نهر جميل يتعرّج بين المروج.. فأنا دوماً بين النهر، أجدّف في أحد زوارقه، وبين الغابة تائهاً بين الأشجار، ومعي صديقة أصغر مني بسنتين، اسمها «غلاديس نيوبي»، تدرس في الجامعة نفسها، ولكنها كانت تدرس الأدب اليوناني واللاتيني، وتحفظ الشعر الإنكليزي بشكل مذهل، كما أحفظ أنا الشعر العربي الذي أرويه لها، وأُلقّنها أغاني عربية، وهي تُنشد لي قصائد بالإنكليزية واليونانية واللاتينية، ونتعاطى العشق روحاً وجسداً غارقين في خضمّ من النباتات والأزهار البرّية..

لقد انفتحت عيناي من جديد على هاتين الروعتين: روعة الطبعية، وروعة أن يكون الإنسان جزءاً نابضاً من هذه الطبيعة، وفي الوقت نفسه بقي الكتاب فعّالاً في

حياتي وتفكيري، في إصراري على فهم التاريخ، والرجوع إلى اليونانيات، وبخاصة حوارات أفلاطون، والرومانيات، زائداً الرجوع إلى العربيات - إلى آخره. هذه الدراسات كلّها، مع الدراسة الأكاديمية المنظمة للأدب الإنكليزي، كانت الطريق إلى الفهم الصحيح لما يجب أن يتحلّى به الإنسان من موقف عقلاني تجاه كل شيء، حتى تجاه عواطفه، وتجاه ما يحبّه ويهواه، لكي يصبح ما يحبّ ويهوى بالفعل مولّداً لفكر جديد، وإبداع جديد، ولكي يضع التجربة الإنسانية في منظور زمني متواصل على مدى القرون، يكون لكل حدث ولكل مكان موقعة التاريخيّ فيه.

وهكذا كانت «أكستر» مرحلة مهمة جداً في حياتي. ثم ذهبت إلى «كيمبردج».

■ **في «كيمبردج» كان هناك أدباء آخرون، بعضهم عرفته من خلال قراءاتك، وبعضهم عرفته من خلال الجامعة. حبذا لو تحدثنا عن هذه المرحلة من حياتك، ومسار تفكيرك فيها.**

- كنت محظوظاً من حيث أن الأساتذة الذين درست عليهم، سواء في «أكستر» - وهم قلّة - أو في «كيمبردج» - وهم كثرة - كانوا، في معظمهم، باحثين ونقاداً بارزين في ميادين مختلفة من ميادين الأدب الإنكليزي. مثلاً:

- كان «تليارد» متخصصاً بـ «ملتون»..

- و«جادويك» كان متخصصاً بـ «تسوشر»..

- و«جون بييت» كانت متخصصة بالشعراء الميتافيزيقيين..

- و«جون رايلندز» كان متخصصاً بشكسبير، ويمثل الأدوار الرئيسية في مسرحيات شكسبير في «كيمبردج»، وأحياناً في «الوست أند» بلندن.

- وكان هناك الناقد الكبير: «إف. آر. ليفز (الذي كان بدأ يزعزع المدارس القديمة بنظرياته الأدبية وبطريقته التي كان يسميها Scruting - أي التمحيص الدقيق جداً - وكان يحرّر مجلة نقدية بهذا الاسم.

الحقيقة أن كل أستاذ من أساتذتي - وأستطيع أن أعدّد لك الآخرين - الذين درّسوني خلال السنوات الثلاث التي قضيتها في دراسة الأدب في «كيمبردج» - كان مشهوراً بنظرياته وأسلوبه النقدي، وبكتبه. وأنا كنت على صلة بتلك النظريات التي جاءت مغيّرة للفكر الأدبي والفني أواسط هذا القرن - وأنا أتحدّث هنا عن عام 1940. كان هناك شعور بأنّ كل شيء سبق 1940 إنما ينتمي إلى العالم الذي حاولت الحرب الأولى أن تغيّره، وربما لم تغيّره بالضبط. الآن بدأ التغيير الحقيقي. الحرب، طبعاً، قائمة على قدم وساق.. ولكن أهمّية الفكر تبقى على حالها، وأهمية التجديد لا يمكن أن تناقش. فحتى الأساتذة الكلاسيكيون كان همهم، دائماً، أن يكتشفوا الجديد - فالأستاذ لا يعطيك ما لُقّنه في شبابه، أو ما لقّنه هو للآخرين، وإنما يعطيك مكتشفاته الجديدة الآن. كل محاضرة نستمع إليها منهم تكاد تكون اكتشافاً حديثاً يوصله للطالب هذا الأستاذ الذي يعشق موضوعه وله فيه مواقف. وهذا ما جعلني أشعر، ربما أكثر بكثير مما شعرت به وأنا في القدس، بأنّ التجديد بات قضيّة مهمة جداً.

■ **لكن.. على أيّ نحو تفاعلت مع مثل هذه الاتجاهات والأفكار التي وجدت نفسك على تماس مباشر معها؟**

- كانت مطروحة عليّ بقوة هائلة، وكان تأثيرها كلياً.. لكنها كانت موجّهة نحو الفكر الإنكليزي.. نحو الأدب الإنكليزي، ونحو الشعر الإنكليزي المعاصر.. نحو الفنون الأوروبية المعاصرة، وغدوت جزءاً منها. فأنا أدرس الأدب الإنكليزي وليس أدباً آخر. لكن في القاعدة من هذا الاهتمام كان اهتمامي بالأدب العربي.. بأدبي أنا.. بفكري أنا. كنت أحاول أن أفهم ما الذي يجري في هذه الساحة المكتظّة بالنظريات وبالحماسات المتناقضة وأريد أن أفهم، في الوقت نفسه، ما الذي يمكن أن يجري في ساحتي الخاصة أنا - التي هي ساحة الأدب العربي، وخصوصاً الأدب العربي المعاصر.

هنا توقفت عن الكتابة بالعربية لشعوري أنني الآن في عالم آخر. ومن غريب الصدف أن الطلبة العرب خلال سنوات الحرب هذه كانوا قليلين جداً - فأكثرهم

عاد إلى الوطن – وفي «كيمبردج» لا أذكر أني رأيت طالباً عربياً واحداً لمدّة طويلة.

وطبعاً بالإضافة إلى «ليفز» الذي كنّا مأخوذين بنظرياته – ولو أنه كشخص كان غريب الأطوار جداً، و لم تكن طريقته في الإلقاء مغرية، بل كانت مملّة، إلاّ أن كلامه كان أشبه بالقنابل. غير أن الشخص السائد كان «تي. اس. إليوت»، شعراً ونقداً. كان هو السائد على جوّ الدراسات كلها. فأية قصيدة يكتبها إليوت تأتي آية إبداعية جديدة، أذكر كيف كان صدور كل رباعية جديدة من رباعياته الأربع، في تلك السنوات، حدثاً مزلزلاً في الجامعة. وكل مقالة جديدة لها المفعول نفسه، وهو يكتب في موضوعات أدبية صرف. فقراءة إليوت كانت ضرورة حتمية لنا. وبذلك فإننا تتلمذنا على شاعر وناقد لم نره بيننا. أنا لم ألتق إليوت قط، ولكن لا أظنّ أنني تركت كلمة كتبها، شعراً أو نثراً، لم أقرأها يومئذٍ بشغف هائل.

والناقد المهم الآخر كان «آي. إ. ريتشاردز». كانت نظرياته مهمة في النقد. وهو يختلف عن «إليوت» في أنه مدرسيّ أكثر منه، لكن تأكيده على الكلمة.. على الصورة، وعلى اتصال الصور بعضها ببعض. على الوحدة العضوية.. إلخ... هذا التأكيد كله كان معظمه جديداً في المدرسة النقدية التي نشأت بعد 1940.

في ما بعد تتلمذت على «ريتشاردز» في «جامعة هارفرد» وذلك في العام 1953، كما تتلمذت، في الفترة نفسها، على «أرشيبالد مكليش».

■ **لكنك في بعض مما كتبت أشرت إلى الناقد «نورثروب فراي»، بل يكاد اتجاهك النقدي، في كثير مما كتبت، يتخذ منحى «النقد الأسطوري» الذي عرف به هذا الناقد.**

– «نورثروب فراي» أقرب إلى زماني، ولو أنه يكبرني بسنوات – فهو يأتي لاحقاً. فأنا أتحدث عن هؤلاء الأساتذة الكبار الذين التقيتهم وأنا في العشرينات

من عمري، والذين كانوا سيغيرون المدرسة النقدية ويأتون بما يسمى بـ «النقد الجديد» الذي اعتمد على نظريات «يونغ»، و«فرويد» و«جيمز فريزر» في كتابه: «الغصن الذهبي». هذه المدرسة هي التي أسست المدرسة النقدية في أميركا - «مدرسة النقد الجديد» التي يمثلها، في شكل من أشكالها الهائلة، «نورثروب فراي» الذي يؤكد على «الرمز»، وعلى أهمية الرمز، وأهمية ما يسمّى بالأنماط العليا التي غدت منطلقاً لطريقة من طرق دراسة أي شاعر، وخصوصاً دراسة شكسبير والشعراء والروائيين الكبار في آداب الغرب.

■ **وكنت، حين عدت من هناك، دائم التأكيد على مثل هذه العناصر، وعلى هذه الأسماء، في ما كتبت من نقد أكدت فيه على روح التجديد هذه، بعناصرها المكوّنة.**

- كان ذلك شيئاً منطقياً عندي حين تحرّرت من الدراسة الأكاديمية. عندما عدت إلى القدس صدمت لما رأيت من نماذج تسود الكتابة العربية. لم تكن هناك حركة أدبية منتعشة. فبعد وفاة إبراهيم طوقان بقي «أبو سلمى»، وكان عبدالرحيم محمود ما يزال يكتب شعراً مهماً، خصوصاً بمحتواه السياسي يومئذٍ، وكان يأتينا، من حين لآخر، عمر أبو ريشة ليلقي بعضاً من شعره - وكنت معجباً به في تلك الفترة - وطبعاً كانت هناك التيارات الأدبية المعاصرة في القاهرة التي كانت تصلنا عبر المجلات المصرية. في الواقع شعرتُ بخيبة فيها وأنا عائد مشحوناً بالأفكار، مما حدا بي إلى التوقف عن الكتابة بالعربية. قلت: لا يمكنني أن أكتب مثل هذا الكلام، فهو كلام لا يعبّر عن التجربة العربية العميقة.. فنحن (في 1945) يجب أن نكتب شيئاً آخر - أيامها كان نجيب محفوظ قد أخذ يشتهر، ولكني كنت أجده لا يقفز القفزة التي أتوقعها، والتي قفزها في ما بعد.

كان لا بدّ من أن أعيد النظر في كل شيء. وأعود ثانية إلى فكرة التجديد. فنحن مررنا بتجربة العقم التي هي تجربة الصحراء التي لا تنبت إلاّ الأشواك.

فنحن في انتظار المطر الذي سيخصب الأرض، ونحن في انتظار المفكر - الإنسان الذي سيكون رمزاً لقوّة طبيعية تغيّر طاقتها في اتجاه الإيناع.. في اتجاه الخلق الجديد. شعرت أننا بحاجة إلى الشاعر، أو الروائي، أو المفكر الذي يمكن أن يكون أقرب إلى الفكرة البدائية عن «الإله الأسطوري»: قوّته سحرية، بكلمته تنتعش الأرض. وهذا ما لم يكن لي أن أراه في ما كان يكتب في تلك الأيام. ورأيت في كتاب «جيمز فريزر»: «أدونيس، أو تمّوز» الكثير مما جعلني أدرك أن سكان عالمنا نحن بلاد الرافدين، فلسطين، وبلاد الشام - هم الذين ولّدوا هذا النوع من التفكير. فكيف نرضى للغرب أن ينتعش بهذا الفكر، بينما لا ننتعش، نحن أنفسنا، به؟

■ **هل كان هذا هو دافعك لترجمة هذا الجزء من كتاب «جيمز فريزر»؟**

- بالضبط. أنا، في الواقع، ترجمت هذا الكتاب في القدس سنة 1945 - 1946، أي بعد عودتي من «كيمبردج» بفترة قصيرة. ولكنه بقي مخطوطاً عشر سنوات، حتى تمّ نشره في العام 1956. إلاّ أنني في تلك الأربعينات كتبت بالإنكليزية الكثير من الشعر، وروايتين قصيرتين... وأنجزت في صيف عام 1946 روايتي: «صراخ في ليل طويل» - التي لم يتيسر نشرها بترجمتي العربية لها إلاّ العام 1955. وحتى عندئذٍ بدت هذه الرواية الصغيرة للكثيرين أشبه بالبدعة... تصوّر.!

■ **يبدو أن هذا الحلم الذي حملته في رأسك ونفسك لم يجد تحققاته إلاّ في بغداد، يوم جئتها، أواخر الأربعينات، لتلتقي شعراء ورسامين وجدتهم يشاطرونك الحلم، ويمضون معك على أرض التحقّق الفعلي له، وعملوا معك، وعملت معهم في إرساء هذه الرؤيا الإبداعية الجديدة.**

- بالضبط. فقد بقيت حتى العام 1948 كأني أبحث عن صنوي، أو أبحث عمّن يفهمون هذا الصراع في نفسي نحو ضرورة التجديد. فكل شيء كان قد أصبح بالياً، ولا يمكن أن يستفاد منه، ولا بدّ من التجديد. وأنا حين جئت إلى بغداد لم أكن أتوقع أن أرى هذا التجديد الذي رأيت هناك. وما جعلني أعشق بغداد وأمضي فيها سنوات عمري اللاحق هو أنني رأيت هذه النزعة نحو التجديد، ونحو الإخلاص لتجربة الإنسان: الإخلاص لتجربة حياته، وتجربة أرضه، وتجربة تاريخه. وجدت هذا في هؤلاء الشباب الذين التقيتهم هنا في بغداد، واندمجنا جميعاً، وكتبنا ما كتبناه، ورسمنا ما رسمناه بشيء من الطيش الرائع، وكثير من العشق الأروع.

ولأشدّد على كلمة العشق هنا: فقد عرفت مجدّداً ببغداد، في تلك السنوات، سحر المرأة الجارف، ذلك السحر الذي رحت أغذي به أحلامي وهواجسي، فتتكامل الحياة كتجربة تجمع بين الأرض والسماء، بين الجنّة والجحيم، وتغدو جديرة بأن يتشبث بها المرء قولاً وكتابة ورسماً، ويضاحكها ويباكيها، ويصارع من أجلها. هكذا كانت تجربتي مع المرأة الرائعة التي أخذت بها يوم التقيتها وهي تضحك حاملة مضرب التنس في «النادي الأولومبي» أول أيام ربيع العام 1951، وتزوجتها في صيف 1952، لميعة برقي العسكري - وكانت حينئذٍ حديثة العودة من الدراسة في «جامعة وسكانسن» بأمريكا، وأُستاذة للأدب الإنكليزي في «دار المعلمين العالية». (أذكر كيف التفت قاضي بغداد، الذي أجرى عقد زواجنا، إلى أن مهر زواجنا دينار واحد مقدّم، وديناران مؤخران، فعلّق على ذلك بمكر جميل قائلاً: «أشهد أنّ هذا الزواج ليس الدافع إليه هو المال!»...[*].

كانت «لميعة» بغدادية جداً، وكوزموبوليتية جداً، تنتمي إلى الزمن الرافديني، وتنتمي، في الوقت ذاته، إلى الزمن المطلق الذي نسعى، عشقاً، باتجاهه. وبعد

(*) كنت قد أنجزت هذا الحوار مع الأستاذ جبرا، وسلمته له ليراجعه بنفسه، في ما يتصل بما قال وسجلت. وليلة 14/13 تشرين الثاني 1992، أضاف الأسطر التالية. ومساء اليوم (14) نفسه توفيت زوجته، السيدة لميعة العسكري!!.

زواجنا العاصف، وذهابنا في سفرة بحرية طويلة، خرافية بروعتها (وصفت شيئاً منها في روايتي «السفينة»..)، إلى الولايات المتحدة لأستفيد من زمالة بحث لي في النقد الأدبي في «جامعة هارفرد» دامت أقلّ من سنتين، لم يكن غريباً أنني ما أردت العودة إلاّ إلى بغداد، دون غيرها، بصفتها المدينة العربية التي رأيت فيها، في مجتمعها، في أناسها، في ظروفها التاريخية، آنئذٍ، إمكانات الحرية والحداثة، وتحقيق نوازع الخلق التي ستؤكد دورنا كأمة مساهمة في حضارة هذا القرن. و«لميعة» باستمرار شريكة لي، متحمسة في هذا كلّه، وسند هائل. ليس بمقدوري اليوم أن أتصوّر كم كانت حياتي ستفقر وتقصر عن غاياتها من دونها. كانت أول من يقرأ أي شيء أكتبه، وحكمها على كل عمل إبداعي أقوم به هو الحكم الوحيد الذي آبه له - وكثيراً ما قست في حكمها، كأيّ ناقد يصعب إرضاؤه إلاّ بالكمال وحده، ووجدتها على حق في رأيها!.

بانوراما الحياة والفكر والإبداع

جرى هذا الحوار بيني وبين الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا على جلستين طويلتين، استغرقت كل منهما عدة ساعات.. كان يجيب عن أسئلتي تلقائياً من دون العودة إلاّ إلى ذاكرته. وعند تدوين ما سجلته على الورق، تركت الكلام على حاله، في ما عدا بعض الحذف القليل، حفاظاً على نبرته المحكية واسترساله الطبيعي.

.. وبالطبع، ما كان هذا الحديث ليتحقق على هذا النحو لو لم أذهب إليه مزوداً باطلاعي على معظم ما كتب، إن لم يكن كله... وبمعرفة شخصية تمتد لعشر سنوات مضت..

■ **إن أول ما يسترعي الانتباه في حياتك الثقافية هو تعدد مجالات نشاطها.. فأنت بين كتابة القصة، والرواية، والشعر، والنقد، والترجمة.. وبين الرسم ونقد الرسم، ترى ما هو التفسير الذي تقدمه لمثل هذا التعدّد في نشاطك الثقافيّ؟**

- أترك التفسير للمفسرين. لكني عندما أواجه بسؤال من هذا النوع أجد نفسي مضطراً إلى عدم التريث طويلاً عنده، لأن هذه هي تجربتي منذ أن وعيت. أنا ما رسمت لأنني أردت أن أكون رساماً.. ولا كتبت الشعر لأنني أردت أن أكون شاعراً.. ولا كتبت قصة لأنني أردت أن أكون قاصاً.. إنما أتتني هذه الأشياء في فترة من حياتي، وأنا صغير، فكانت نشاطاتي - إذا كان لي أن أستعمل هذه الكلمة - تلقائية صرفاً..

.. اذكر أنّي حين كنت صغيراً كنت أرسم، لم يعلمني الرسم أحد. أذكر أن عمري كان إحدى عشرة سنة حين كتبت مسرحية، لأنني رأيت مسرحيات عديدة في مدينتي «بيت لحم» كانت تمثل على مسارح أديرة البلدة، فأعجبت بطريقة العرض.. وذهبت إلى البيت وكتبت مسرحية لكي نمثلها، أنا وأصدقائي، في حاكورة بيتنا..

في تلك الأيام بدأت أقرأ بنهم.. أذكر أنني قرأت، أيامئذٍ، «ألف ليلة وليلة»، أو قصصاً منها.. وقرأت قصصاً كثيرة في كتب لا أذكرها الآن.. قرأت قصصاً لهوميروس في كتاب اسمه: «سير الأبطال»، وحكايات عربية قديمة في «مجاني الأدب»، وروايات بوليسية، ثم فروسيات فرنسية. وكان أبي، قبل ذلك، يروي لنا الكثير من القصص التي أروح أنا بدوري أرويها لأصدقائي.. وأغلب الظن أنني كنت أضيف إليها الكثير من عندي. ذات مرة رحت أحكي لهم قصة إثر قصة طوال يوم كامل حتى بح صوتي، وعدت إلى البيت ولم يبق لي صوت أنطق به. وفي سن مبكرة حاولت أن أكتب قصة.

في تلك الفترة من حياتي لم أكن على صلة بأديب، أو رسام، أو بما يمكن أن يسمى حركة فنية أو أدبية. أمي وأبي كانا أميين. الشخص الوحيد الذي كنت أراه يهتم بالكتب كان أخي الأكبر «يوسف» الذي كان يبحث عن الكتب والمجلات بحثاً، فأستفيد أنا مما يجد، وهو يهتم بالمواضيع نفسها التي أهتم بها، فنتعلم الكثير من الأشياء معاً، ولا سيما الشعر والقصص. وكنت في المدرسة أعجب ببعض المعلمين، خصوصاً معلم اللغة العربية.. وربما لفترة قبل ذلك أعجب بمعلم الرياضة، لسرعته في الحركة، واهتمامه بوقفته ومشيته (وكان دائماً يوحي إلينا بأن علينا أن نقف هكذا، ونمشي هكذا).. ولكن لم يكن لدي هذا الوعي الخاص بأنني أحاول أن أعبر عن نفسي بحيث أحدد هوية لي ستتكامل في المستقبل وتعين ملامحي. هذه الأشياء كانت تلقائية في تلك الفترة المكونة من حياة كل إنسان: بين سن العاشرة والخامسة عشرة..

في هذه السن – الخامسة عشرة – ازداد وعيي، وصلتي بالناس. ولكن هذا النشاط المتعدد استمر وقوي.. لأنني رسمت أكثر.. كتبت أكثر.. قرأت أكثر، من

دون أن أحدد لنفسي نهجاً معيناً. كنت أفعل ذلك كلّه لأنني أعشقه.. لأنني أتمتع به.. لأن أصدقائي يتمتعون به. كنت أكتب القصة وأحكيها لأصدقائي (لأن معظمهم لم يكن يتحمل القراءة). الصور أرسمها ثم أعرضها على الأصدقاء، فليس هناك من معرض، وليس هناك من يعطي أي رأي. وأذكر أن أول مرة عرضت فيها رسومي كانت في المدرسة الرشيدية بالقدس عندما انتهيت من الثاني الثانوي. عندما عدت بعد انتهاء فترة المعرض لآخذ رسومي وجدت معظمها قد اختفى.. لقد سرقها معجبون مجهولون..

الغريب أن هذه التلقائية التي كنت أمارس بها نشاطي الفني والأدبي استمرت في حياتي حتى اليوم..

■ **كان ذلك تلقائياً في البداية. أنا معك. لكن الآن، وفي فترة النضج والتكامل هذه التي أنت فيها اليوم، ترى ما التفسير الذي يمكن أن نقدمه لهذا النشاط المتشعب؟**

– التفسير الوحيد الذي قد أقدمه أنا، وقد لا أصر عليه، هو أنني أرى الحياة بأشكال مختلفة.. متعددة. وأرى أنني إذا استجبت لها بشكل واحد فإن هناك طريقة أخرى للاستجابة أستطيع أن أعبر بها على نحو يتكامل مع طريقتي الأولى. وهكذا يكون التعبير عن النفس شيء غير محدود بكلمة، أو بخط، أو بلون، وإنما هو شيء يحتاج إلى كل هذه مشتركة معاً حتى يعين استجابتي أنا للحياة، وردود فعلي تجاهها.

طبعاً، وجدت مع الزمن أن الكلمة هي وسيلتي أكثر من أي شيء آخر.. وربما لظروف معينة.. هي ظروف دراستي..

■ **أنا يمكن أن أسميه «صراخ الفنان في داخلك». وربما يمكن أن أعزو هذا إلى شهوة الخلق عندك. فما تجد نفسك لا تحققه في هذا الفن، تعمل على تحقيقه في فن آخر.**

– هذا صحيح، في الواقع إنّ «الخلق» عندي «شهوة». وهـذه الكلمـة هـي الصحيحة هنا. والشهوة لا تشبع ولا تروى. طبعاً أنا مررت بفترات خصبة، وبفترات ساد فيها المحل. في الفترات الخصبة – حين أكتب نقداً أو قصة أو شعراً أو أرسـم – أشعر بهذه الشهوة الملحة علي، بحيث عندما تأتيني فإنها تأتيني كحمى.. أشعر بهـا في صدري.. في يدي.. في رجلي.. أشعر بشيء يملك عليَّ كياني كله.. حينئذٍ أصبح في حالة عصبية: إذا قاطعني أحد أصبح كالمجنون (طبعاً هذه إنما هي الناحيـة المسـتورة، الجوانية من عملية الخلق التي تلازمني بأشكالها المختلفة).

■ **لكنني أجد «ناحية الخلق» هذه هي الطاغية على كل نشاطك. ففـي نقـدك، مـثلاً، تتعامل مع النص، أو مع اللوحة «تعامـل خالق».. تمنح الشيء الذي تكتـب عنـه «رؤيا جديدة»، بمعنى من المعـاني: تعيـد خلقه..**

– أعتقد أن هذا أيضاً صحيح.. لأنني إذا نظرت إلى لوحة ليست لي أحاول أن أخلقها من جديد. وهذا هو موقفي من النقد إجمالاً. النقد عنـدي «عمليـة خلق»، وتفاعل بين الرائي والمرئي. لكن هذه العملية ليست بسيطة.. إنها «عملية مركبة».. بمعنى أن الرائي يأتي إلى ما يرى بكل تجربته هو، وبكل مقدرته الخلاقـة أيضاً.. يسلط هذه المقدرة على ما يرى.. فإذا كان ما يراه فيه أيضاً طاقة تستطيع تحمل هذه القوة التي يسلطها الرائي عليه، حينئذٍ تتفاعل القوتان، وتحدث عمليـة خلق جديدة تصبح، في حد ذاتها، لها قيمتها الخاصة. وهذا هو النقد عندي.. وما عداه فهو مجرد تعليق أو انطباع.

■ **دعنا نعود قليلاً إلى الجذور. فهل لـك أن تحدثنا عن تكوينك الثقافي. عن الروافـد الأساسية لثقافتك؟**

– ليس هذا بالشيء السهل، لأنني لم أفكر من قبل بهذه الناحية. على طريقتي التلقائية كنت أقرأ باستمرار، ولم أكن أفكر بماهية هذه الروافد..

عفو الخاطر تحضرني الآن أشياء، قد أضطر، في ما بعد، لإعادة النظر بها، والإضافة إليها.

الروافد الثقافية للإنسان كأي شيء آخر: منها الظاهر ومنها الخفي.. الواعي وغير الواعي.. منها الأشياء التي تراها وتستطيع أن ترصد تأثيرها في ثقافتك، وقد تنسى أشياء أخرى لا تقل عنها شأناً لا تراها الآن، ولكنها أثرت عليك في مقدرتك، وفي ثقافتك وتوجهك. فلأحاول هنا أن أرى بعض الأشياء الظاهرة:

أبي كان له أثر كبير علي، لأنه كان يحب القصص. كان يعود من العمل متعباً، فنتحلق حوله ويبدأ يروي لنا القصص. وكان يحفظ قصائد على الطريقة القديمة.. بعضها عامي وبعضها فصيح.. وأكثرها كان عامياً، كان يدخلها في سياق القصص (في ما بعد أدركت أن «ألف ليلة وليلة» و«سيرة عنترة» مليئة بالشعر).. وكان، أبي، ذا مقدرة على الحفظ، يتجلى ذلك في روايته تلك القصص.. وكان يحب الغناء.. وربما يروي قصة ثم يردفها بشيء من الغناء.. كانت حياتنا العائلية حياة داخلية، الصلة بين أفرادها قوية وحميمة. أذكر طفولتي بشيء كثير من الاعتزاز. فبالرغم من الفقر الشديد الذي عانيناه، والمصاعب الفظيعة التي مررنا بها، والتي كلما تذكرتها أصابتني الدهشة: كيف استطعنا أن نقاوم ونعيش رغم ذلك كله؟ كانت حياتنا تصفي نفسها بنفسها.. وإذا ما آوينا إلى غرفتنا المكتظة بنا ومن فيها كان هناك شعور بالاطمئنان والراحة والدفء. وكان هذا يؤثر في تلقينا لما كان يرويه أبي، أو ترويه أمي.

هذه هي الروافد الأولى، والتي هي روافد نابعة من الداخل..

أب كان تقياً.. يصلي.. وكان يهمه جداً أن نكون نحن - أبناءه - أتقياء ونصلي. أنشأنا على الصلاة.. فلم يكن يرضى أن ننام من دون أن نصلي.. وإذا وجدنا ألقينا بأنفسنا في الفراش دون أن نصلي، أنهضنا لذلك.

- **وربما من هنا تكثف الرموز المسيحية، والكلمات المسيحية، معنى ودلالة، في شعرك. وحتى في كتاباتك النقدية اهتممت كثيراً بهذه الرموز، وتحليلها.**

- لا شك، التجربة الدينية عريقة في حياتي، لأنني منذ الصغر نشأت عليها. أبي كان يهتم بالمسائل الدينية. المتعة الوحيدة التي كان يجدها في الحياة - عدا عن متعة القصص - كانت متعة الصلاة. الغريب أنه كان حين يذهب إلى الكنيسة يوم الأحد يذهب إليها قبل الكاهن. الصلاة عندنا - في بيت لحم - كانت تبدأ في الساعة الرابعة صباحاً.. فكان أبي يأخذنا بمعيته في مثل هذا الوقت المبكر.. وكنا في مدرسة تكاد تكون ملحقة بالكنيسة، الصلاة فيها جزء من ثقافتنا المدرسية. كنت أصلي وأقرأ مع زملائي في هذه الكتب المخطوطة الضخمة والقديمة جداً.. فالتجربة الدينية في حياتي تجربة جد أصيلة.. منذ الصغر.

ثم.. كوني من «بيت لحم»، والمسيح ولد في بيت لحم، جعلني أشعر أن لي صلة بالمسيح. أو أنه أحد أصدقائي، لأنه مشى في طرقاتنا..

طبعاً حين يكبر الإنسان تتبدل كل هذه الأشياء في عينيه وفكره، ولا يبقى منها سوى «قيمتها الرمزية» التي تظل فاعلة في الإنسان..

ثم نأتي إلى المؤثرات المدرسية، وهي كأية مؤثرات في حياة أي طالب حَدَث، يصعب تحديدها. كان أحب المواضيع إلى نفسي: العربية، والإنكليزية، والتاريخ. في الواقع كنت أحب التاريخ جداً وأتمتع بذاكرة قوية للأسماء والأحداث والتواريخ. لكن لما نضجت أكثر فأكثر وجدت الثقافة الحقيقية بدأت تأتيني لما انفتحت على «طه حسين»، وعلى بعض كتاب الثلاثينات من المصريين (لا سيما كتاب مجلة الرسالة).. ثم الانفتاح على اللغة الإنكليزية.. لقد فتحت لي آفاقاً لم تكن بالحسبان.. وجدتني أتمتع بها. كنت آخذ كتاب الشعر الذي كان المقرر أن ندرس فيه حوالي عشر قصائد فأقرأه كله، بالضبط كما أقرأ دواوين الشعر العربي التي تقع عليها يدي. في هذه الفترة قرأت كتباً كثيرة.. كنا نسعى إلى الثقافة سعياً، ونبحث عن الكتاب بحثاً شاقاً والجيب خال من الملاليم، بله الفروش. لم تكن الكتب ميسورة آنذاك، ولا كثيرة، والمترجم منها كان قليلاً ولكنه، على الأرجح، جيد.. أو هكذا كنا نراه أيامئذٍ. نلتهم الكتب ونحن وسط الضوضاء ولغط الأقرباء والجيران في بيوتنا المتراصة المليئة بأجيال الإنسانية المتعاضدة: من أطفال يصرخون، إلى شباب يغنون، إلى عجائز يئنون.. ولو أنني كثيراً ما كنت

أنطلق إلى ضواحي المدينة القريبة لأقرأ «على كيفي» تحت الأشجار وبين الصخور..

رافد الثقافة الغربية بدأ يختلط مع رافد الثقافة العربية..

كان الشاعر إبراهيم طوقان قد علمني العربية وأنا في السادس الابتدائي.. بعده علمني أبو سلمى (عبدالكريم الكرمي) ثم محمد العدناني، وإسحاق موسى الحسيني... كانوا رائعين في توجههم الثقافي.. وكانوا مؤثرين. لكن بجانب هذا كان التيار الآخر يأتينا من عالم آخر عن طريق الكتب الإنكليزية، بدءاً بشكسبير وبالشعراء الإنكليز، وانطلاقاً إلى الآخرين الذين كنا نقرأهم مترجمين بأقلام الكتاب المصريين..

ما كان يأتينا من مصر من ثقافة في الثلاثينات كانت له المكانة الأولى. كم تمتعت بالمنفلوطي، والرافعي، وتعلمت من لغة أحمد حسن الزيات.. حتى وقعت إلى جبران خليل جبران الذي فعل فعلاً عميقاً في نفسي. اطلعت عليه وأنا في السادسة عشرة أو السابعة عشرة.. هزني.. غير أني غيرت رأيي به في ما بعد، إذ لم أجده بتلك الروعة التي تصورتها في البداية.

هذه الأشياء أولية جداً.. لكن الروافد ليس لها حد واضح. ففجأة انفتحت على الكتاب الكبار.. قرأت بالإنكليزية همنغواي، د.هـ. لورنس (رسائله بالذات)، ويردزويرث، جون كيتس، شيلي. وشيلي هذا شدني بعنف إلى عالمه.. وحياة شيلي التي كتبها «أندريه موروا» بعنوان «آريل» ترجمت معظمها عن الإنكليزية ترجمة دقيقة، لشد ما عشقتها، ونشرتها تباعاً في مجلة «الأمالي» التي كانت تصدر في بيروت، وأنا في التاسعة عشرة من عمري، (ولكن أحمد الصاوي نشر في القاهرة ترجمة صحفية رديئة لها انتشرت في العالم العربي انتشاراً كبيراً في الأربعينات). وفي الوقت نفسه وقعت إلى كتاب «مائة قصة عظيمة من الأدب العالمي».. هذا الكتاب علمني الكثير.. وقد ترجمت منه عدداً كبيراً من القصص نشرت بعضها أيامئذٍ. هنا اطلعت على: موباسان، تشيخوف، إميل زولا، وكل القصاصين الكبار. وفي هذه الفترة قرأت بعض «محاورات أفلاطون»، وكان ذلك أول تذوقي الفلسفة على نحو مباشر. وبعد سنتين أو ثلاث، في إنجلترا، قرأت

المزيد من المحاورات بالإنكليزية، ثم عدداً من الفلاسفة، ولا سيما «شوبنهاور» (في العشرين والحادية والعشرين كنت مليئاً بشوبنهاور، ولكن أثره تقلص في ما بعد).

أرسلت في بعثة إلى إنكلترا وأنا في التاسعة عشرة.. وهناك بدأت الحياة المنظمة، والدراسة المنظّمة، وعن طريق الأدب الإنكليزي واللغة الإنكليزية شعرت أن آفاق الدنيا كلها انفتحت أمامي. قرأت بلزاك، وقرأت الفلاسفة، وقرأت فرويد، وشبنغلر، ونيتشه، ولويس ممفورد.. واكتشفت، في ما اكتشفت، «ألدوس هكسلي» الذي أعجبت به جداً، كمفكر وكروائي وكصاحب رؤيا.. وكان له تأثير كبير عليّ.. ووازاه في التأثير، في مجال الشعر والنقد، «تي. اس. اليوت»، كما أن «هربرت ريد» كان دليلاً لي في متاهات الفن الحديث ونقده.

■ **على ما أذكر إنّك قلت لي، ذات يوم، أن «أرشيبالد مكليش» كان أحد أساتذتك...**

- في ما بعد.. كان عمري (32) سنة. فأنا بعد أن أنهيت دراستي في كيمبردج، ورجعت إلى القدس، وواصلت دراساتي، ثم جئت إلى بغداد لأدرّس الأدب الإنكليزي لأربع سنوات في كلية الآداب وغيرها.. بعد ذلك ذهبت في زمالة إلى «هارفرد».. وهناك كان «أرشيبالد مكليش» أحد أساتذتي، أخذت معه «كورسا» لمدة ستة أشهر..

■ **ترى، هل تركت طريقة «مكليش» في التعامل مع النص من أثر في طريقتك النقدية؟**

- لا أعرف.. فأنا كتبت الكثير قبل ذلك.. لكن لا أنكر أنني استفدت كثيراً من هذا «الكورس» الذي أخذته معه، كتبت له بحثاً فعلق عليه بما لم أكن قد انتبهت إليه حتى تلك الفترة. أعتقد أنني استفدت منه جداً. لكن طريقتي في النقد كانت بدأت تتبلور قبل أن أذهب إلى أميركا. في كيمبردج كان بعض أساتذتي من كبار النقاد. الذي علمني طريقة أساسية في النقد هو «تشارلز ليفز»، أحد أساتذتي في كيمبردج. علمني كيف أعامل النص. أن تنظر إلى النص «نظرة مجهرية» فتنظر إلى الكلمات كيف يتصل بعضها ببعض، وتستقصي جذورها البعيدة في وعي الشاعر،

وترى مدى صلتها بإدراكه للتجربة التي يتحدث عنها. هذه هي طريقة «ليفز» الــتي، كما تعلم، أوجدت مدرسة مهمة ومتميزة في النقد الأدبــي.

بعد ذلك بعشر سنوات كان أرشــيبالد مكلــيش.. ومعــه كــان أيضــاً «ريتشاردز» الذي درست عليه موضوع «العلم والشعر»، وقد فتح عيني علــى أشياء كثيرة، وعلى كتب، منها كتاب «ما قبل الفلسفة» الذي ترجمتــه، في مــا بعد، إلى اللغة العربية.. وهو كتاب كاشف لمن يريد أن يفهــم صــلة الإبــداع بالكلمة، وصلة الكلمة بالسحر، بالتجربة، بالإنسان وهو يجابــه قــوى الطبيعــة الرهيبة منذ أن كتب البابليون والمصريون القدامى أولى قصائدهم وشعائر أديانهم..

■ **كثيراً ما يخيل إليّ وأنا أقرأ كتاباتك النقدية أن هناك شيئاً ما فيها أبعد من حدود الأثر الذي تتناوله.. ويكــون موضــوع مــا تكتب..**

– هذا شيء أساسي، وإذا لم يتحقق هذا الشيء في ما أكتب فإني أفضل أن لا أكتب. إن لم يكن هناك شيء أبعد مما أتمعن فيه فإنني أعتبر نفسي قاصراً. أنا.. لماذا لا أكتب في المواضيع التي أرى الآخرين يكتبون فيها؟ أو عن بعض الشــعراء الذين يكتب عنهم الآخرون؟ لأن هذه المواضيع، أو هؤلاء الشعراء لا يــثيرون فيَّ هذا الشيء الذي يصعب تحديده، والذي هو أبعد من النص نفسه..

النص إذا لم يذهب بــي إلى ما هو أبعد منه، لا أقف عنده. قد أتمتع به.. قد أحكي عنه.. أما أن أكتب عنه، أن أتمعن فيه، فهذا لن يحدث..

هذا يعود بنا لتعدد استجاباتي للتجربة في الحياة التي ذكرناها في البداية. أنــا أرى الفنون والآداب متصلة بعضها ببعض، والإنسان يعبر عن نفسه بالصــرخة، كما يعبر عنها بالإيماءة، فعندما أتمعن بالصرخة أريد أن أرى فيها إيماءة الإنســان، وإذا رأيت الإيماءة أريد أن أرى الصرخة التي تنطوي عليها هذه الإيماءة. الصــورة تذكرني بالشعر.. الشعر يذكرني بالمسرحية، المسرحية تذكرني بالموسيقى. يعــني هذه الأشياء المتبادلة بين الفنون، والتي لا يمكن لفن أن يكون عظيماً إن لم يمتلــئ بها، هي التي تهمني في تمعني في ما أقرأ وأشاهد..

■ **بماذا نستطيع تسيمة أسلوبك النقدي هذا؟**

- لا أعرف.. سمه ما شئت..

■ **لكن، هل يخضع أسلوبك النقدي، وطريقتك النقدية لمعايير مدرسة ما؟**

- من الصعب تحديده.. خصوصاً ونحن في اتجاهاتنا في أدبنا العربي المعاصر لم نعط لأنفسنا أسماء مدرسية حتى الآن. أنا أعرف في الأدب الإنكليزي، والأمريكي، مرت فترة كان هناك من يسموهم: «النقاد الجدد».. وكل جديد، بطبيعة الحال، لا يظل جديداً.. فهناك من تمردوا عليهم كرد فعل لمدرستهم. لعلني أقرب إلى الشبه بهؤلاء «النقاد الجدد» الذين هم في الواقع «عشيرة ليفز»، بسبب طريقة معالجتهم النص كنص. فبعد مدرسة «تين» النقدية التاريخية جاءت هذه المدرسة حيث الناقد ينحصر همه في ما تقوله الكلمة. لقد أصبحت الكلمة شيئاً ثميناً، المفتاح إلى الأعماق الحقيقية. أما الناحية التاريخية فليست إلا خلفية ثانوية لا تقصد لنفسها.

■ **يعني أنك تلتزم بالنص كنص؟**

- التزامي بالنص مهم جداً.. وهو الأساس في العملية النقدية.

■ **طيب.. إذا كان حضور «فكر الناقد» أمراً لازماً في كتاباته النقدية.. فكيف تبرر مثل هذا «الحضور» للفكر عند القاص والروائي في عملهما؟**

- هذا الحضور: حضور الروائي في روايته غير حضور الناقد في نقده. فهناك من سمّى طريقتي في النقد: «الطريقة الموسوعية».. وفي الرواية ليست هناك طريقة موسوعية، إنما هناك خلق لأشخاص.. ومهما يكن الفنان الذي يخلقهم موضوعياً فإن هؤلاء الأشخاص، في النهاية، من خلق خيال الكاتب.

من العبث أن نتصور أن هناك شخصية أوجدت من العدم وبقيت مستقلة استقلالاً مطلقاً عن خالقها. بصمات الكاتب تبقى دائماً على وجه الشخصية التي يخلقها.

■ **وهذا هو ما يمكن أن نستخلصه من رواياتك «السفينة» بالذات.. فهي، في حقيقتها، تشكل الجوهر الأصيل لثقافتك، لحياتك، لمواقفك، وحتى لميولك الأدبية والفنية.**

– إذا لم تكن كذلك فإنني أعتبر نفسي قد أخفقت في كتابتها.. وإذا كنت قد نجحت فإنني فعلت ذلك.. وهذا هو ما أراه في كتابة الرواية. وإذا كتبت أي عمل روائي آخر أريد له أن يكون مبلوراً آخر، أو مجسداً لهذه النزعات الفكرية الموجودة عندي.

أنا لا أدعي أنّني أستطيع خلق شخصيات لم أتعاطف معها، أو لم أعرفها في حياتي، أو لا تعبر عن ناحية من مناحي تجربتي في الحياة. لا أفعل ذلك، ولا أريد أن أفعله. هؤلاء الذين يتكلمون عن «الواقعية» كأنها شيء منفصل وبعيد عن الذات أعتقدهم واهمين، لأن الفن هو هذه الصلة السحرية العجيبة بين الفنان وخلقه. «مايكل أنجلو» في منحوتاته الأخيرة أثبت أنه أعظم نحات عرفته البشرية. لماذا؟ لأنه استطاع أن يجعل بصماته ظاهرة جداً على هؤلاء «الأسرى» الذين ينبثقون بألم وعنف من الحجر الصلد، أو على المسيح وهو ينزل عن الصليب.. وقد جعل الفنان نفسه أحد الذين ينزلون المسيح عن الصليب. يعني أن الفنان العظيم هو ذلك الذي يترك أثره الشخصي في فنه. «فان كوخ» عظيم لأن صوره هي صور «فان كوخ» وليست مجرد صور منقولة عن الطبيعة.. فالنقل عن الطبيعة كما هي أسطورة علمية قد يحققها الإنسان في الآلة ولا يحققها الفنان. فالفنان الذي يعمد إلى «النقل عن الطبيعة»، وقد قتل شخصيته، لن يحقق لنا شيئاً نتعاطف معه، ولن يكتشف شيئاً نعتبره إضافة إلى مكتشفات الإنسان وتوسيعاً لرؤياه.

أرى هذا في القصة أيضاً. خذ الروائيين الكبار تجد ذلك. روايات دستويفسكي هي دستويفسكي، شخصية «راسكولنيكوف» هي في حقيقتها دستويفسكي.. شخصياته الرهيبة في «الممسوسون» ليست غير شظايا من روح دستويفسكي، ويتكلمون بألسنة دستويفسكي.. فالكاتب الكبير له ألسنة وليس

لساناً واحداً، ولكنها جميعاً تنطق عن أعماقه ودواخله. خذ «بلزاك»، فالفرق بين رواياته وروايات دستويفسكي هو الفرق بين شخصيتيهما.. خذ تشيخوف مثلاً آخر.. فتشيخوف كتب قصصاً فيها عين الشخصيات، وعين الأحداث تقريباً التي أوجدها تولستوي، وخصوصاً في «أنا كارنينا».. لكن شخصيات تشيخوف تختلف عن شخصيات تولستوي بقدر اختلاف نظرة كل منهما إلى الحياة. فكل كاتب يشحن مشهده وشخصيته من نفسه، وبنفسه، وإلا فهو كاتب لا شأن له.

هذا الذي أراه. ومن هنا فتجربتي في القصة هي عين تجربتي في الشعر، وهي عين تجربتي في الحياة. أنا حاضر في متاهات ما أكتب.. لكن المهم أنّني في ما أكتب أبحث، وبحثي هو نتيجة هذا الجهد، وهذه الاستجابة للحياة. إذا لم أفعل ذلك أشعر أنّني لم أحقق ما أردت أن أفعله منذ أن كنت صبياً..

■ إذاً، الكتابة عندك تمثل نوعاً من «الاعتراف»؟

- بالضبط.. لكن «الاعتراف» بشكل له قيمة خاصة.. الاعتراف بالصورة التي تجعل من قول الإنسان شيئاً يستحق البقاء. هذا هو المهم.. والمهم هو أن يقوله بشكل يبقى على صلة بتجربة البشرية.. يبقى دليلاً لتجربة البشرية، ويبقى مشعاً باستمرار. حينئذٍ تكون للاعتراف قيمته الفنية.. وهو «الاعتراف» الذي أقصده في ما أكتب.

■ الماضي، ماضي أيّامك، ماثل، وبشكل واضح في روايتيك: «صيادون في شارع ضيق» وفي مجموعتك «عرق». فهل أردت بذلك التعبير عن نوع من الحنين إلى جانب من تاريخك الشخصي؟

- جزء من الحنين.. ربما. نحن نكبر، فنحنُّ إلى السنين الماضية، ربما. لكن تجربتي الفلسطينية كانت تجربة من خرج من الجنة فتذكرها.. هذا الشيء لا أستطيع التغلب عليه.. كلما تذكرت طفولتي في القدس وددت لو أني أجعل منها قصيدة أو قصة. أنا أقول دائماً: إن هناك براءة فقدناها. فترة البراءة هذه قليل منا

كتب عنها.. وقد حاولت الكتابة عنها على طريقتي المحدودة. أنا لم أكتب عنها بالقدر الذي كنت أتمنى أن أكتب فيه، وهذا ليس مجرد حنين إلى الماضي، بل بلورة لهذا الماضي حتى يبقى دائماً موجوداً، مشعاً.. إنه وصل الحاضر والمستقبل بالأصل، بالينبوع..

خذ إحدى قصص «عرق»: قصة «الغراموفون».. إنها جزء من تجربتي حين كان عمري ما بين الثالثة عشرة والرابعة عشرة. أو قصة عنوانها: «المغنون في الظلال». أعتقد أنني لو لم أكتب هذا الشيء لكان هناك نقص دائم.. جرح نازف في كياني.. لكنني حين كتبت هاتين القصتين، وقصصاً أخرى مماثلة، شعرت أن هناك جزءاً من فلسطين جسدته في هذه القصص، سيبقى دائماً موجوداً.. يمكن العودة إليه.

■ **وهل هذا هو ما تريد تأكيده من خلال قصصك ورواياتك على الصعيد الفكري؟**

– عندما يكون الكاتب في الثلاثين ويكتب قصة عن طفولته أيام كان في سن الثانية عشرة، فهو، مهما أراد العودة إلى البراءة أو السذاجة لا يمكن إلا أن يستفيد من فكره الناضج في تصوير براءته وسذاجته حين كان في ذلك العمر الصغير. فموقفي الفكري اللاحق يعين فهمي لتجربتي المبكرة، ما في هذا من شك.

■ **هل أفهم من هذا أن الفن عندك هو تعبير عن حالة مبدعه؟ عن شخصيته؟**

– هو تعبير عن حالة مبدعه على أن يكون في ذلك التعبير تلك الصفة الشمولية التي تجعله على صلة وثيقة بالإنسانية كلها. أولاً، تجعله على صلة بتراب وطنه.. ثم، بالإنسانية عامة – وهذا شيء جوهري جدّاً عندي، وهو ماثل في ما كتبت، وسبقى. يعني: التجربة الذاتية، الفردية مهمة جداً، ومعياري للفن، للحياة هو ما تحسسته بحواسي أنا، وما رأيته بعيني أنا، وما تمعنت به بفكري أنا..

■ **التناقضات التي تخلقها، والصراعات التي تشكلها بين شخصيات رواياتك، وشخوص قصصك، يبدو من خلالها كما**

لو أن بك ميلاً إلى الحياة العنيفة..

- والله هذه نظرة سيكولوجية.. نظرة شخص يرى أعماقاً قد أكون أنا غافلاً عنها. ربما كان هذا صحيحاً.. فأنا دائم الحب للحركة، ورأيت في حياتي عنفاً غير قليل.. وربما كانت تجارب الصبا والحداثة ذات صلة بهذه المواضيع كلها. العنف شيء موجود في حياتنا، إلا أن هذه المسألة لم تخطر ببالي من قبل. لا أستبعد أن يكون هذا صحيحاً..

■ **هل تتوخى من ذلك إيجاد معادل ما في ناحية معينة من نواحي الحياة والفكر عندك؟**

- هذه نقطة طريفة... نحن نتعامل إمَّا مع التجربة الحسية الفاعلة العنيفة، وإمّا مع عشق لهذه التجربة دون أن تتحقق هذه التجربة. قد يكون في حياتك عنف كثير، وقد يكون في حياتك ميل إلى العنف لا يتحقق.. وأغلب الظن أن الكثير مما ننتج ونكتب في الأدب والفن يقع بين هذين الشقين.

ما مقدار ما حققه أي كاتب من عنف في حياته بالفعل؟ نحن لا نعرف بالطبع، إلا إذا كنا قرأنا حياته، وتتبعنا كل ما فعل، شريطة أن يكون هو صريحاً في ما يقول لنا عن حياته. لكن، الذي لا شك فيه هو أن الميل إلى تحقيق بعض أنواع العنف موجود في الإنسان. طبعاً هذا الميل قد يكون نحو عنف دام وخطر، ولذلك تتجه ثقافتنا نحو السيطرة على هذا الميل، وعلى هذا العنف. لكن هناك أنواعاً من العنف تكاد تكون رمزية، كأن تشعر أنك إذا اضطهدت تتمرد.. إذا جوبهت بالقتل تقتل.. إذ يصبح العنف وسيلتك لتحقيق حياتك. هذه الأشياء إذا لم تتحقق في حياتك قد تتحقق في ما يشبه الحلم. لأن ميلك قوي في اتجاهها. الكثير من الكتابة، كما أعتقد، هو تحقيق لهذا «الميل المكبوت».. لكن في كثير من الأحيان قد تكون الكتابة هي المؤشر إلى ما حققت من هذا العنف، وما تتمنى لو أنك حققت لكي تؤكد شخصيتك. يقول بروست: «أن يحلم المرء حياته خير من أن يحياها»، ويستمر ليقول إنّ الروائيين يحلمون حياتهم في كتبهم، ولذا فإنهم أسعد من الذين لا يكتبون روايات. أحلامي متداخلة بوقائع حياتي بشكل عجيب.

■ **أردت أن أسألك عما يستهويك من الموسيقى؟**

- أحب الموسيقى الكلاسيكية للقرن الثامن عشر: موسيقى باخ، وفيفالدي، وهاندل. موسيقى الباروك إجمالاً، والموسيقى التي سبقتها عودا إلى القرن الخامس عشر. الموسيقى الأوركسترالية والكورالية. أوبرات مونتفردي مثلاً. هذا النوع من الموسيقى لا أستطيع أن أحيا بدونه.

■ **ألا تعتبر هذا دليلاً آخر يمكن أن أقدمه لك على نزعة العنف الموجودة داخلك، فهذه الموسيقى، أو معظمها، عنيفة الضربة والايقاع معبرة عن عنف داخلي، ومشحونة بعنف يتوازى وعنف شخصياتك، الروائية والقصصية؟..**

- أنت محق، على الأرجح، وقد جعلتني الآن أفكر بهذه المسألة (ولو أن موسيقى الباروك عنيفة العاطفة أكثر منها عنيفة الضربة والإيقاع). كلمة «عنف» تتردد في كتاباتي أكثر منها عند أي كاتب آخر، ككلمة وكفعل. أذكر عنوان رواية «وليم فوكنر» كما ترجمتها: «الصخب والعنف».. أنا أوجدته. هو في الإنكليزية: 'The Sound and the Fury' بعضهم قال: «الصوت والهيجان»، بعضهم الآخر ترجمها بمعنى آخر.. وكانوا مخطئين، لأنهم لا يعرفون شكسبير.. فهي عبارة مأخوذة من «ماكبث». كلمة «عنف» مهمة عندي في ترجمة هذا الكتاب، لأنني أعرف ماذا يقصد شكسبير.. وعرفت ماذا كان يقصد «فوكنر».

لهاتين الكلمتين: «الصخب» و«العنف» علاقة بحياتي أنا أحياناً، وأنا ساكن أشعر كأني أريد أن أصرخ.. فجأة من داخلي ينفجر صراخ رهيب. عن ماذا يعبر؟ لا أعرف.

قبل أيام كنت أستمع إلى أغنية.. المغني فيها فجأة بدأ يصرخ. في البداية ضحكت.. ثمن قلت: إنه يريد التعبير عن نفسه، وقد رأى أن ليست هناك كلمة

تفي بحاجته، و لم يبق هناك نغم يفي بحاجته، فصرخ. إنه صراخ رهيب، ولكنه، بنفس الوقت، معبر.

■ **وصف الكاتب الإنكليزي «دنيس جونسون ديفز» روايتك «صيادون في شارع ضيق» بأنها رواية شخصيات وأفكار، ماذا يعني ذلك عندك؟**

- أراد أن يقول - لأنه بحث الكتاب معي شفهياً - إن اهتمامي لم يكن بالحدث بقدر ما كان بالشخصية نفسها. لماذا (بالنسبة إليّ)؟ لأنني أهتم بالشخصية وبالآراء النابعة من هذه الشخصية، وبالصراعات التي تحدث بين هؤلاء الأشخاص نتيجة لآرائهم. ولكن لم يكن الاهتمام كبيراً بالحدث نفسه. هذه كانت «نظرية» دنيس جونسون ديفز، ولست أدري إن كنت أتفق معه عليها..

■ **وأعتقد أن هذا هو ما جعل واحداً ممن تعرضوا للرواية ذاتها يذهب إلى أنها لا تقدم مشكلة محدودة المعالم، ولهذا فهي لا تنتهي بحل ملموس. وأنا أجد هذا «الحكم» يسري على روايتك التالية: «السفينة». فماذا تستهدف من وراء مثل هذا الأسلوب في العمل الروائي؟**

- لأنني لا أعتقد أن هناك حلاً نهائياً لأية مشكلة إنسانية. هناك دائماً ديالكتيك في حلنا للمشاكل. فأنت تجابه مشكلة، وفي أثناء بحثك عن حل لها يُخلق لك إشكال جديد، فتصبح الحياة سلسلة من «الإشكال» و«حل الإشكال»... لكن الحل النهائي لا يتحقق، ولو تحقق لأصاب الحياة السكون الأخير والجمود.. بمعنى أن «السكونية» تصبح هي ميزة الحياة لا «الدينامية».

في رواياتي جميعاً ليست هناك حلول نهائية، لكن هناك حلول جزئية. في «صيادون في شارع ضيق» هناك تمرد، وهناك حلول.. غير أنني دائماً أرى هذه المفارقة الساخرة في الحياة، وهي أنك عندما تظن أنك قدعثرت على الحل، تجد

نفسك قد وقعت في تعقيدات لم تكن تخطر ببالك، وأصبح حلك لاغياً، أو قاصراً عن حاجتك. أنا أترك شخصياتي، في النهاية، على غير ما كانوا في البداية.. لكنني أتركهم وقد جابهوا نوعاً آخر من المشاكل التي تتصل بقضاياهم الجوهرية الأساسية..

■ **بمعنى أنك تقدم المواقف، والشخصيات، وتجسد الصراعات، وتجسمها، ثم تتركها كما لو أنك كنت مراقباً يرصدها في أدق تفاصيل حياتها وتحركها، من دون تدخل ظاهر في دفعها إلى هذا الموقف أو ذاك؟**

- بالضبط، هذا بعض ما أحاول أن أفعله، لأنني هكذا أرى الحياة.

■ **هل تعدّ هذا الأسلوب هو الأمثل في الرواية؟**

- هذا الأسلوب هو الأمثل بالنسبة إليّ، لأنني أرى الحياة هكذا، ويعجبني أن أراها هكذا، وأرى في هذا شكلاً من الكتابة يفتح أعيننا لنواحي التجربة الإنسانية التي قد لا نتنبّه إليها على هذا النحو..

أنا لست بالساذج الذي يتصور أن هناك مشكلة فيضع شخصياته فيها، ثم يخرجهم من هذه المشكلة بأن يحسمها بشكل معين، حتى ولو كان، في النهاية، شكلاً منطقياً. هذه سذاجة ما بعدها سذاجة، لن تجدها إلاّ عند «كتاب الدرجة الرابعة» السهلين.. وهي، غالباً ما توجد في القصة البوليسية، والأفلام العادية..

■ **تفسيري لهذه الناحية عندك هو أنك، ومن خلال هذا كله، تريد من القارىء أن ينحاز، في النهاية، إلى ما يقنعه.**

- طبعاً.. هذا صحيح.. لكن ليست لدي خطة مرسومة أهاجم القارىء بها، ومن خلالها.. أنا أريد أن أقدم له حياة كاملة، بكل تعقيداتها، وبكل أضوائها وظلالها، وليحكم هو، وليختر بنفسه.. لأنني لو فعلت عكس ذلك لكنت متقصداً خداع القارىء، وأنا لا أريد أن أخدع القارىء، ولا أعتقد أن هذه الطريقة مجدية

في الأدب عموماً، وفي الرواية بشكل خاص يهمني أن أضع القارىء داخل محنة الإنسان حتى يراها من جوانبها كلها، ولا أريد أن أبسط الأمر عليه. أريد له أن يرى كل شيء، بكل تعقيده، ثم فليحكم هو على هذه المحنة كما يفهمها..

■ ترى، أيهما أهمّ عندك بالنسبة للعمل الروائي: خبرة الحياة، أم خبرة الكتب؟

سأقول لك: خبرة الحياة هي الأهم، وهي المهم في كل شيء. إلا أن خبرة الكتب مهمة هي الأخرى.. فهي تنظيم لخبرة الحياة. أنت تجابه الناس، وتدخل في أنواع عديدة من العنف مع الناس.. ولكن هذه المجابهة، وهذا العنف يبقيان بدون قيمة فكرية فاعلة إذا لم تستطع أن تعود إلى الكتب، فتجد فيها عوناً لك على تنظيمها وتحليلها وفهمها، بكل مداليلها. فأنا أرى أن الكتب والحياة مترادفان، كلاهما ضروري للآخر. لا يمكن أن نشغل بالتجربة من دون المطالعة..

■ دعنا نأتِ هنا إلى صميم العملية النقدية.. فإذا أردنا أن نفرق بين هذين المعطيين، كيف يتأتى لنا ذلك في النقد؟

– الناقد يجب أن يكون واسع الاطلاع. هذا شيء مبدئيّ، بل إنّ الناقد يجب أن يكون أوسع معرفة من المنقود. الناقد يحتاج إلى ثقافة متعددة الأوجه، فيها معرفة بالفلسفة، والمنطق، والفن، والتاريخ.. إلخ.. هذه «المعرفة النظرية» جوهرية.. ولكن لا قيمة لها إن لم يكن هذا الناقد أيضاً على صلة بالحياة.. بمعنى أن صلته بالحياة هي التي تجعل لمعرفته الواسعة فعلاً محركاً في عملية النقد يحترمه القارىء. فالناقد الذي قرأ كل كتب الدنيا و لم يعرف بلحمه وعصبه معاناة الإنسان: من العشق، إلى المتعة، وكل أنواع تجربة الإنسان الأخرى.. هذه كلها إذا لم تكن فاعلة في الناقد فإنه ناقد من الدرجة الثالثة، ونقده مصاب بالأنيميا. الناقد الكبير، كما أرى، هو كالشاعر الكبير، وكالروائي الكبير: يغرف من الحياة بقدر ما يغرف من العالم.

■ تقول إن ما يهمك هو الإنسان. أريد أن أعرف: على أي نحو تفكّر به؟

- أفكر بالإنسان كمجموعة عناصر، أو عواطف، أو عوامل كثيرة شتيتة يتمثل فيها الكيان الآني، ويتمثل فيها الكيان التاريخي، ويتمثل فيها الكيان الاجتماعي، وتتمثل فيها حضارة التاريخ كلها، التي تجعل من الإنسان لا مجرد كائن يأكل ويشرب كالحيوان، وإنما تجعل منه هذه القوة الرائعة التي تعطي التاريخ معنى عميقاً، بعيداً، وتجعل من الحياة شيئاً يستحق أن يكافح هذا الإنسان في سبيله.

الإنسان مركب من أشياء كثيرة.. وأنا أفكر بالإنسان كهذا المركب الذي تعتمل فيه عوامل واعية وغير واعية، والذي هو نقطة تلتقي عندها مئات الخطوط التاريخية والاجتماعية والحضارية....

■ يبدو لي أنك تقابل هذا الإنسان وجهاً لوجه في كتاباتك. فماذا تقصد بذلك؟

- أنا لو لم أُؤمن بهذا الإنسان لما كتبت كلمة واحدة.

يتحدّثون أحياناً عن «كرامة الإنسان»، هذه العبارة التي أصبحت دارجة على اللسان. لكنك، حين تتمعن فيها، تجدها خطيرة جداً. وأنا أقابل الإنسان لأتأكد من أن كرامته محفوظة.. لأتأكد من أن ما سعت إليه البشرية طوال الحقب جعل من هذا المخلوق كائناً لم يأت إلى الحياة صدفة.. وأن قوى الفكر ترعاه ضد الظلم والعسف، مهما تكن أشكالهما.

■ هل استفدت من علم النفس في كتاباتك؟

- أعتقد أنني استفدت كثيراً. أذكر قبيل بلوغي العشرين، ثم في عشريناتي الأولى تأثرت جداً بالكتابات السايكولوجية التي قرأتها، وبكتابات التحليل النفسي التي كنت أقرأها بحماس كبير. كنت أقول: إنّك لا تستطيع أن تكون كاتباً، وخاصة أن تكون ناقداً إذا لم يكن لك فهم بعلم النفس والتحليل النفسي، وسبب هذا أن عينيَّ انفتحتا على أسلوب فذ قيل إنّه أسلوب علمي للتغلغل في خفايا النفس الإنسانية ومطاويها. هذه الناحية تلعب دورها في كتاباتي النقدية.. فأنا، في بعض محاولاتي، أعمد إلى طريقة قريبة من طريقة التحليل النفسي. كثيراً ما أبحث عن الرموز.. الرموز التي أستشفها من خلال الصور والكتابات. فطريقتي تشبه

طريقة الطبيب النفساني مع المريض الذي يذهب إليه، فيطلب إلى المريض أن يتكلم بطلاقة، ثم يسجل مؤشرات كلامه، وتصوراته، وأحلام يقظته التي تشكل جزءاً خفياً من كلام هذا المريض.. ثم يتحدث عن أحلامه.. عن كوابيسه.. وبعد ذلك يحاول العالم النفساني استخلاص الصور التي تتواتر في كلام هذا الشخص.. يحاول أن يرى ما هي «الرموز» التي تتردد على لسانه أكثر من غيرها.. ومن خلال هذه الرموز يحاول أن يجد منفذاً إلى دخيلة هذا الشخص. هذا الأسلوب استعمله في النقد: عن طريق استخلاص الصور الخاصة بالشاعر، مثلاً، والتي تتواتر بشكل دائم.. وبالتالي أصل إلى الرموز الفاعلة في ذهنه أكثر من غيرها..

■ **قل لي: حين تكتب هل تتناول شيئاً: المنبهات، المشروبات الكحولية.. التدخين؟**

- لا أكتب تحت مفعول المشروبات الكحولية قطعاً. غير أنني أحب القهوة حباً خاصاً، وأجدها تسعف يقظتي الداخلية. ثم أنا ميال إلى تدخين الغليون، وهو ضروري لي عند الكتابة. يدهشني أحياناً أن أجده، بعد أن أكون عمرته وجعلت أدخن، أنّه قد انتهى كله بسرعة، لأنني آخذ منه أنفاساً قوية، وأنسى الزمن مطلقاً، في ما أنا أجابه الأشخاص الذين أكتب عنهم، أو أدون التفاصيل التي أتغلغل فيها أثناء الكتابة. ولكن نادراً ما أتعدى الغليون الواحد.. فإذا أنهيته ووجدت أن هذه «الشحنة الكتابية» ما تزال مستمرة، أواصلها... والواقع أن القهوة والغليون يتكاملان عندي في التنبيه والإثارة.. وأنا أكتب كما يكتب الشاعر.. أي أنني أكتب وشعور يشبه الحمى يلازمني.. ينتابني جسدياً: عليَّ أن أكتب. حينئذٍ، القهوة قد تزيد في ذلك، والغليون يلطف هذا المفعول المتفجر الذي أحسه، فـ «يُقنّي» أفكاري في قنوات أستطيع متابعتها..

■ **انتقالك من فلسطين إلى إنكلترا، فأميركا، فالعراق.. هل أثر على أجوائك الكتابية؟**

- من الصعب علي أن أحكم في مثل هذا الأمر، وإنما على قارئي أن يرى ما إذا كان قد أثر. أنا لا أظن ذلك قد أثر كثيراً. هناك شيء أكيد، هو أن الكاتب يتأثر بالجوّ الذي يعيش فيه، ولن يكون إلاّ كاتباً مغلقاً على نفسه ذلك الذي لا

يتأثر بالمحيط، والذي لا يستمد الكثير من صوره وأصواته من المحيط الذي يعيش فيه. ما في ذلك شك إنّ انتقالي كان له أثره من هذه الناحية.

لكن.. أنا أشعر أن هناك ما أستطيع أن أسميه «لُبّاً جوهرياً» في طريقة كتابتي، وفي طريقة تفكيري، هو «لُبٌّ فلسطيني». إن انتقالي من جو إلى جو، مع التفاوت الهائل في هذه الأجواء، إنما يمدني بالمزيد من الصور والتشابيه التي تؤكد على هذا اللبّ.. لا تبعدني عنه، وإنما تزيد في قربي منه. إن «اللب الفلسطيني» هو الباقي، وإن الأشياء الأخرى تبقى وسائل للتأكيد على «التقابل».. على «التضاد».. على رؤية الشيء نفسه بأبعاد جديدة.

■ **دعنا نعود إلى الرواية مرة أخرى، باعتبارها الفن الأثير عندك، كما يبدو. كيف تختار أسماء أبطال رواياتك؟**

- الحقيقة هذه إحدى مشكلاتي، هي اختيار الاسم المناسب للشخص المناسب، لأنني أود أن أوجد صلة بين «اسم» هذا البطل أو ذاك وشخصيته.

أسماء النساء أتقصد أن لا تكون أسماء عادية.. أسماء لم تشع كثيراً.. فكلما بحثت عن اسم أردت أن يكون له وقع جميل أولاً، ومعنى خاص، ثانياً.. وله دلالة اجتماعية أو عائلية، ثالثاً.. «سلافة»: أطلقت عليها هذا الاسم لأن أباها يتذوق الشعر والأدب، فلا يستبعد أن يسمي ابنته باسم شاعري مأخوذ من الخمريات، كأنه يعوض به عن الخمرة التي لا يشربها إلاّ معنوياً..

بالنسبة لأسماء الرجال، أيضاً أحاول أن تكون للاسم دلالة ما، وصلة بالطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها الشخص، أو بالمجتمع الذي نشأ فيه. أنا أراقب المجتمع، وأحاول أن أختار الاسم الذي يميز هذه الشخصية من خلال محيطها الاجتماعي.

■ **وما الهدف من هذا؟**

- هو أن أجعل «شخصيتي» مقنعة إلى أقصى ما يمكن، من ناحية.. ومن ناحية أخرى لكي تبقى الشخصية ماثلة في اسمها المتميز. أريد إذا ما الناقد، أو القارىء تذكر اسماً لأحد أبطالي، شَخَص أمامه إلى حد ما، دون التباس بينه وبين الآخرين، لا بأس من أن تكون لهذا الاسم قيمة رمزية بالنسبة للمجتمع الي عاش فيه..

■ **إذا أردنا أن نرصد مسألة تتعلق بك كاتباً، فمن تراه ألصق بشخصك من أبطالك في: «صراخ في ليل طويل» و«صيادون في شارع ضيق» و«السفينة»؟**

- والله في هذا السؤال شيء من الحرج، لأنه يكشف عن الصلات الخفية التي تقوم بين المؤلف وكتاباته، والتي يتعمّد ألاّ يتحدث فيها. لكن ما دمنا في جلسة مكاشفة سأقول لك:

في «صيادون..» يتصور الكثيرون أن «جميل فران» هو «جبرا إبراهيم جبرا». في الواقع إن الكثير من آرائي عبرت عنه عن طريق «عدنان طالب» لا عن طريق «جميل فران».. وتقصدت أن أجعل «جميل فران» محايداً نسبياً لكي أستطيع أن أبرز آراء الآخرين، بحراراتها وتناقضاتها. هذه كانت طريقتي في كتابة «صيادون..».

في «السفينة»: «وديع عساف» يحتل ناحية عميقة من نواحي نفسي، دون شك.. لكنني وضعت آرائي على ألسنة الكثيرين. أنا لا أنكر أنني أوزع نفسي على الكثير من أشخاصي في الرواية الواحدة.. هذا شيء أعتبره ميّزة من ميزات كتاباتي.

في «صراخ في ليل طويل»: «أمين» يمثل بعضاً من نفسي، أنا كتبت هذه الرواية في فترة بؤس وحرج وضائقة نفسية شديدة. كنت في السادسة والعشرين عندما كتبتها.. ولسنين قبل ذلك كنت معجباً بالشاعر الإنكليزي «جون كيتس» الذي مات وعمره (26) سنة.. فكنت أتصور، وأنا في سن التاسعة عشرة، وحتى في الحادية والعشرين، والثانية والعشرين، أنني سأحقق شيئاً يشبه ما حققه «جون كيتس».. ويظهر، عن وعي أو دون وعي مني، أنني رحت أتصور بأنني سأحقق هذا الشيء الرائع، ثم أموت مثله في سن السادسة والعشرين. عندما جاءت هذه السنة في الواقع خفت.. وفي أوائل تلك السنة توفي أبي، وقد كان عزيزاً عليَّ، وله أثر عظيم في تفكيري وفي نفسي.. ومررت بمحنة عاطفية، وتصورت أنني ربما أموت في هذه السنة، كما توقعت. والغريب أنني عندها أصبت بحمى جعلت تنتابني بين يوم وآخر..

وقد راجعت عدداً من الأطباء فلم يعرفوا تشخيصاً لها.. لم يجدوا لها دواء. وأصبت بضائقة نفسية شديدة الظلمة، بحيث أنني، بحكم قراءاتي في علم النفس، تصورت نفسي على وشك انهيار عصبي. ثم تذكرت «جون كيتس»، وانتبهت إلى هذا «الاستشباه» بيني وبينه.. وقلت لنفسي، وقتئذٍ: لسوء الحظ لا أتمتع بعبقرية «جون كيتس»، و لم أحقق شيئاً مما حققه. كل ما كتبته حتى تلك السن لم يكن فيه ذلك العلو، أو ذلك العمق الذي كان من نصيب كيتس. فشعرت أن عليَّ أن أعيش مزيداً من السنين حتى أحقق ذلك «الحلم الجون كيتسي».. فلم أرد أن أموت تلك السنة، وشعرت أن عليَّ أن أهرب من الأمس إلى الغد، على نحو ما. هذا الصراع داخل نفسي جعلني أحس بضرورة كتابة شيء في تلك السنة، لكي أشفي نفسي من علتها.. وقد فعلت شيئين: بدأت أرسم، وقد رسمت كثيراً في تلك السنة.. وبدأت أكتب «صراخ في ليل طويل» التي أردت فيها أن أوجد لذهني قراراً.. أن أوجد لنفسي توازناً. أردت أن أخلص من الماضي وأنصرف إلى المستقبل.. أن أؤمن بالحياة، وأن في المزيد من الحياة سيتحقق شيء رائع ومدهش مما سأقدمه أنا..

فـ «أمين» في «صراخ في ليل طويل» يمثل الكثير من نفسي أيامئذٍ. لكن هناك فصلاً في الرواية يقوم فيه جدل طويل بين المتحاورين، واحد منهم، في الواقع، يمثل آرائي التي كنت أؤمن بها في تلك الفترة، فضلاً عن «أمين».

■ **وأعتقد أن هذه المسألة قد انعكست في كتاباتك التالية لـ «صراخ»؟**

– على الأرجح.. وهو تصميمي على أن أتغلب على شهوتي للموت جعلني أنظر للحياة بالتأكيد على المزيد من نواحٍ معينة ظهرت في كتاباتي في ما بعد.

■ **سأطلب إليك أن تعرف لي رواياتك: «صراخ في ليل طويل»، «صيادون في شارع ضيق»، «السفينة».**

– التعريف صعب.. لأن الكاتب حين يكتب عملاً روائياً لا يفكر بالتعريفات الموجزة. والواقع أن الرواية هي تعريف مسهب، متعدد الأوجه لما يريد الإنسان أن يقوله في تلك الفترة عن الكثير من الحياة.. ولهذا من الصعب جداً عليَّ

أن ألخص واحدة من رواياتي في فقرة، أو فقرتين، أو ثلاث. إنني مهووس بكثير من الأفكار التي تحتاج إلى حيز كبير لتفصيلها. ولذا فإن ما سأقوله لن يكون إلا شيئاً قليلاً جداً من كثير:

«صراخ في ليل طويل» هي محاولة لإيجاد شفاء للنفس عن طريق الفن.. أردت التأكيد على المستقبل تمرداً على الماضي، وأنّ الإنسان يجب أن يشفي نفسه من هذا الصراخ في ليل طويل.. أنْ ينهي هذا «الصراخ» الباطل..

في «صيادون في شارع ضيق» كانت التجربة معقدة كثيراً، لأنني في هذه الفترة المهمة والرهيبة (فترة 1948 – 1949 – 1950) شعرت أن الإنسان العربي ضائع، موزع، مجزأ، والمثقفون فيه – والذين أعتبرهم صانعي المستقبل العربي – ضائعون ما بين فهمهم لماضيهم وفهمهم لحاضرهم وتطلعهم للمستقبل. شعرت أننا جميعاً «صيادون»، ولكننا «مُصطادون» في عين الوقت. ففي الواقع، هذه الرواية هي قصة أناس «مُطَارِدُونَ» و«مُطَارَدَون» في الوقت نفسه. والطراد يجري في شارع ضيق.. وحين يكون الطراد في شارع ضيق، فإن معناه أن المطارد والطريد كليهما سيقعان ضحية.

«السفينة» هي تجربتي للحياة بعد «صيادون» بعشر سنوات، أو أكثر. «السفينة» هي تجربتي أنا كشخص، والتجربة العربية في الستينات. هذا الإبحار لكي نعود إلى الأرض. أنت تركب البحار لكي يهيج بك التشبث بأرضك. تبتعد عنها لكي تراها بوضوح أشد، فتعود إليها بعشق أشد. والسفينة رمز لأشياء كثيرة حدد بعضها أكثر من ناقد واحد. يقول الأستاذ نجيب المانع في نقد له من أذكى ما قرأت، إن سفينتي هي رمز للنفس وقد أحاط بها من المصاعب والمكاره وأمواج العنف، والتي على الإنسان العربي أن يقارعها وصولاً إلى هدفه. «السفينة» هي أحسن ما كتبت، وحققت بالنسبة إليّ، أكثر الرموز التي كنت أريد أن أجعلها معبرة عن تعلقي بشيئين: الأرض – الأرض الفلسطينية –، وإيماني بالمستقبل، بالرغم مما يجابهنا من قتل وتشريد..

■ **على ما أذكر أنك قد ترددت فترة في وضع نهاية روايتك «السفينة»، فكنت**

متردداً بين أن تغرق شخصياتك، أو أن لا تفعل ذلك فتجعلهم يعيشون. فهل يعني هذا أنك تسيطر على شخصياتك للحد الذي تنتزع منها أمر تقرير مصيرها فتقرره أنت؟

إن الكاتب يجابه هذا الخيار الرهيب: هل يفرض على شخصياته النهاية التي يراها هو حتمية، بسبب من آرائه في تسييرهم هذا السير، أم يعطيهم النهاية المنطقية بالنسبة لهم كشخصيات قالت ما فعلت، وفعلت ما قالت في الرواية؟ أنا جابهت هذا الخيار: هل أفرض عليهم النتيجة التي أراها أنا، أم أسجل النتيجة لهم كشخصيات؟ أعتقد أن الذي حصل، في النهاية، عندما كتبت الفصل الأخير من هذه الرواية، هو التوفيق بين الشيئين: من ناحية نهايتهم لم تكن نهاية أبداً. فـ «السفينة» رواية مفتوحة في ختامها. الدائرة لم تنغلق. وأعتقد أن من يقرأها بفهم سيعرف أن هؤلاء الأشخاص جميعاً سيعودون، لأن الدائرة لم تطبق عليهم، وإنما أطبقت على واحد منهم فقط، هو الدكتور فالح.. لأنه، في الواقع، كان، ومنذ البداية، متجهاً نحو موته.. ولكن موته يلعب دوراً كبيراً في التأكيد على ضرورة عودة الآخرين إلى هذا المجال المفتوح للفعل. أعتقد أن هذه النتيجة كانت هي المنطقية بالنسبة للأشخاص أنفسهم، وكانت هي النتيجة التي أردتها أنا لأشخاصي هؤلاء..

■ **وهل صادف مرة أن فقدت السيطرة على واحدة من شخصياتك أثناء مسار الرواية؟**

- نعم.. وقد حصل هذا في «صيادون..»، كما حصل في «السفينة». «عدنان طالب» في «صيادون» في مكان ما فقدت السيطرة عليه عندما صمم على الانتحار.. لكن ربما أقحمت نفسي وأعملت تفكيري، وهو أن «عدنان طالب» كما أعرفه لا يمكن أن يتصرف مثل هذا التصرف.. كأنني رحت أشعر أن عدنان لا يعرف نفسه بقدر ما أنا أعرفه.. وحين أراد التصرف على النحو الذي لا ينسجم مع نفسه، قلت له: لا يجب أن تتصرف بشكل آخر.. فسيطرت عليه.

في «السفينة»: أعتقد أنني كنت مسيطراً على أشخاصي أكثر. أعتقد أنني فقدت السيطرة على «فالح»، لأنني أشعر أنه شخص كبير جداً.. مهم جداً في «السفينة»، ولا أدري ما إذا كان انتحاره دون إرادة مني في ما فعله، هل كان من الممكن له أن يتصرف على نحو آخر؟ لا أدري. إنما أعرف أنه تصرف بالشكل الذي أراده هو. ما أريد أن أقوله هو أنني عندما بدأت كتابة «السفينة» لم أكن قد خططت لفالح أن ينتحر.. وإنما أفكار الانتحار التي تتردد في أوائل الرواية كانت وسيلة لي للتأكيد على العكس.. لكن يبدو أنه، في ما بعد، اختار الطريق لنفسه رغماً عني أنا، لأنه، في دخيلته، كان مصمماً على أمور لم يكاشفني بها في البداية..

■ **قل لي: كيف تبدأ كتابة رواية؟**

– أنا أكتب الرواية كما أكتب الشعر. قبل أيام عثرت على الصفحات الأولى من «صيادون».. الصفحات التي كتبتها و لم أستعملها. أذكر أنني شعرت في مطلع عام 1953 باندفاع قوي لكتابة شيء فيه طاقة شعرية هائلة.. كنت أكتب شعراً في تلك الأيام، ولكنني شعرت أن القصائد لا يمكن أن تعبر عن هذا الشيء الذي هو الآن في نفسي.. فبدأت كتابة رواية. فأنا أبدأ، وأكتب دون أن أعرف، على وجه التحديد، ما هو الشيء الذي أريد أن أقوله. حدث هذا معي في «صراخ..»، كما حدث في «صيادون..»، وبعدهما في «السفينة». فالطاقة الشعرية التي تدفعني للكتابة تجعلني، في النهاية، في أحيان كثيرة، أحذف الصفحات الأولى لأنها لا تعبر عما يتبلور، في ما بعد، من شخصيات الأبطال، بحيث يمكن أن يكون الكلام الذي قلته في البداية غير منسجم مع «الشكل الروائي» الذي اخترته. فأحذفها. حذفت الصفحات الأولى من «صيادون..»، ولكنني لم أحذف الصفحات الأولى من «السفينة» التي تبدأ تماماً كما بدأتها، وإذا راجعتها وجدت أنها تبدأ بشحنة شعرية كبيرة..

■ **وهل تفعل هذا في القصة القصيرة؟**

– نعم.. أفعل ذلك.. ولهذا تجد بدايات قصصي القصيرة بدايات شعرية، ولو أن الفكرة في القصة القصيرة تكون أوضح منها في الرواية.. لكن حتى القصة القصيرة لا تأتيني واضحة بكل أبعادها مرة واحدة.. تأتيني كشحنة شعرية،

وكصورة تجعلني أقبل عليها بحرارة، وبنوع من العشق الذي لا أستطيع تحديده.. وبعد أن أشرع بالكتابة تتحدد أكثر فأكثر، ثم أستطيع أن أرسم مسارها، وأسيطر عليها، في ما بعد.

■ **أعتقد أنك منذ مدة غير قصيرة لم تكتب قصة..**

- أنا لم أكتب قصة قصيرة منذ سنة 1956..

■ **لماذا؟**

- لا أعرف. ربما لأنني شعرت أن القصة القصيرة لا تفي بحاجتي..

القصص القصيرة التي كتبتها، والتي ضمتها مجموعتي «عرق»، في الواقع، تتكامل بشكل روائي. فلما انتهيت من هذه القصص شعرت بضرورة كتابة شيء أطول بكثير.. والحقيقة أنني عندما كنت أكتب بعض قصص «عرق» كنت في الوقت نفسه أكتب «صيادون..» والغريب أنني حين انتهيت من «صيادون» انتهيت من القصص القصيرة أيضاً. وقد بقيت، من بعد ذلك، مدة طويلة لا أستطيع أن أكتب قصة، ولا أستطيع أن أكتب رواية.. فانصرفت منذ عام 1956 إلى الشعر والنقد والرسم - وهذا هو التسلسل الزمني لتفكيري - حتى أواسط الستينات، عندما بدأت أكتب «السفينة».

■ **هل يعني هذا أن الرواية قد حلت عندك محل القصة في التعبير عما تريد التعبير عنه؟**

- شعرت أن علي أن أقول شيئاً فيه تفاصيل كثيرة جداً لا يمكن استنفادها بصفحات قليلة، أو لا أقول شيئاً. أما إذا أردت أن أقول شيئاً أقصر فأكتب قصيدة. منذ سنتين أو أكثر وأنا أعاني أزمتي الذهنية، أو العاطفية، مع روايتي الجديدة التي أعيشها يوماً بعد يوم، ومع هذا لا أكتب كثيراً منها. هناك أجزاء كثيرة مما كتبته حتى الآن من هذه الرواية يمكن أخذها مستقلة، كقصة.. غير أنها كلها ما هي إلاّ جزء من تركيب ضخم، ولا يمكن أن أفصله عن بعضه البعض. فأنا الآن أفكر بالأشياء المركبة تركيباً كبيراً، متداخلاً، وإلا فلن أرضى عن نفسي..

■ **أنت بطيء، أم متأنٍ، في الكتابة؟**

- والله أنا بطيء في الكتابة.. بطيء، وحريص جداً على كل ما أكتب، بحيث أنني لا أستطيع أن أكتب عدداً من الصفحات وأقول إنّني انتهيت منها.. إنما أراجعها، وأراجعها باستمرار، لأنني أشعر أن هذه الصفحات التي كتبتها لها قيمتها كمؤشرات للصفحات التالية التي تنتظر الولادة، وعليها أن تنضج جيداً منذ الآن.

■ **وهل كان ذلك في الماضي أيضاً؟**

- لا. في الماضي كنت أسرع، خصوصاً في القصة القصيرة.. وكنت إذا عزمت على كتابة مقالة، أو إنجاز لوحة أصرف همي نحو الدراسة أو التخطيط فأنجزها بوقت معقول. أما الآن، فإن هذا الشعور بإلحاح المقالة، أو الدراسة عليَّ أرفضه، لأنني قلت في السابق أشياء كثيرة، وكتبت أشياء كثيرة، ولا أرى ضرورة ماسة لأن أكتب مقالاً قصيراً، أو قصة قصيرة. لقد منحت نفسي هذا الترف: أما أن أكتب أشياء كبيرة، ومدروسة، أو لا أكتب. يخيل إليَّ أن لهذا علاقة بنضج الإنسان. فما تكتبه في الثلاثين لا تكتبه في العشرين.. وحين تَعْبُر عتبة الخمسين تشعر أن عليك أن تقول شيئاً مهماً، أو خير لك أن تسكت. إنه الإحساس بالمسؤولية المتزايدة تجاه الكتابة.. تجاه التعبير.

■ **أفهم من هذا أن الرواية هي الفن الذي يستقطب كل توجهك اليوم؟**

- إلى حد ما هذا صحيح. أنا لا أنكر أنني أحياناً أريد أن أكتب نقداً - فالنقد مهم جدّاً في نظري -، لكن منذ أربع أو خمس سنوات لم أكتب أشياء نقدية كثيرة، لأني - وأقولها بصراحة مطلقة - أجد الأشياء التي تستحق الوقوف الطويل عندها قليلة جداً.. وجعلت أحس أن على الآخرين أن يقفوا هذه الوقفات الطويلة. ولذلك أفضل الآن أن أكتب الرواية على أن أكتب نقداً. وهذا لا يمنع من أن أجد موضوعاً يستثيرني فأقف عنده وقفة نقدية، كما فعلت في دراستي الأخيرة عن السياب عندما حاولت أن أستخلص من رموز «شباك وفيقة» و«المعبد الغريق» أحد الخطوط الرئيسية في تفكير بدر شاكر السياب. وبعدها مباشرة كتبت دراسة طويلة، بعض الشيء، عن توفيق صايغ، لأنني شعرت أن هذا

الشاعر الفذ لم يدرس قط.. لم يتمعن أحد في حقيقة الرموز، وحقيقة الجيشان الهائل الموجود في قصائده. فوقفت عند قصائده وقفة طويلة. وأنت تعلم أن آخر ما كتبت من هذا القبيل دراستي لآراء الفنان جواد سليم وآثاره، بحثاً عن معانيه وأسلوبه في منحوتات «نصب الحرية»..

هذه الأشياء عندما أقف عندها، وتستأثر باهتمامي، أجد استئثارها مشروعاً ومبرراً. أشياء كثيرة أخرى أمر بها، فأجد العبور إزاءها خيراً من الوقوف!

■ **من أين تنبع هذه الأهمية في توجهك نحو الرواية؟ ما مصدر هذه الأهمية التي توليها لها؟**

- مصدرها إيماني بأن الرواية تعبير عن عصر بكامله. عرفنا هذا الشيء ونحن صغار عندما قرأنا الرواية الغربية. الرواية بالنسبة للأدب العربي فن جديد، وهي الفن العربي الجديد. الرواية تجمع بين شتى الرياضات الذهنية: الرياضة الفلسفية، الرياضة التأملية، الرياضة الغنائية. هذه الرياضات كلها أشعر أن بإمكان الإنسان أن يستخدمها للتعبير عن التعقيد الهائل في حياتنا اليوم. حتى الآن لم يكتب عن الحياة العربية شيء تحليلي مفصل يعبر عن الأعماق التي تمر بها الجماهير العربية والمفكرون العرب. الغريب أننا نعيش فترة رهيبة، مليئة بالتغيرات، ولكن، حتى الآن، لم يتطرق إلى هذه النواحي إلاّ كتاب قلائل جداً، يصورون هذه التغيرات على نحو متميز. وأشعر أن الرواية هي الوسيلة لتصوير ناحية من نواحي هذه التغيرات الهائلة، ونواحي التجربة العميقة، الفائرة، الثائرة. كنت أتمنى لو أنني أستطيع التفرغ لذلك.. كنت أتمنى لو أنني صرفت أفضل ساعات النهار لتحقيق هذا الشيء لا للعمل الوظيفي. أحس أحياناً أن داخلي مليء بأشياء تطالب بأن تقال، ولكن لا يتأتى لي أن آتي إليها إلا في ساعات أكون فيها مرهقاً. لعل هذا تبرير لكسلي، ولكنني أظن أني أقلّ كسلاً من غيري بكثير..

يجب أن نغني حياتنا.. ويجب أن نعبر عن كل هذا الصراع، والمآسي، والتحول الرهيب والرائع في مجتمعنا الحركي المترامي.

■ **ولعل هذا بالذات هو ما جعلك تؤكد، غير مرة، أن الرواية هي فن المستقبل بالنسبة للأدب العربي؟..**

- هذا أمر أؤكد عليه وأكرره. إذا لم يكتب أدباؤنا رواية فقد قصروا في واجبهم، وقصروا في تحقيق ذواتهم.. وقصروا في حق المجتمع العربي..

■ **لكن ما يبدو هو أن نجيب محفوظ، كواحد من الروائيين العرب الكبار، فعل نقيض ذلك.. فهو قد بدأ بالرواية وانتهى إلى القصة القصيرة..**

- نجيب محفوظ شخص كثير الإنتاج.. واستطاع أن يرسم صوراً كثيرة الأبعاد لفترات عديدة تتكامل مع الزمن فتصور الحياة المصرية في مراحل مختلفة. أما كونه الآن يكتب قصصاً قصيرة، فالذي أراه هو أنه فنان غزير جداً.. وهناك أشياء لا يستطيع أن يدمجها برواياته فيكتب عنها قصصاً قصيرة، ولو أنني قرأت له قصصاً قصيرة فلم تعجبني كثيراً. القصص القصيرة التي يكتبها نجيب محفوظ هي دون مستواه في الرواية..

■ **وهذا الرأي أكده الكثيرون.. وهو أن كتابات نجيب محفوظ الأخيرة أقل في مستواها الفنيّ مما أنجز حتى منتصف الستينات..**

- تماماً.. ولو كنت مكان نجيب محفوظ لاحتفظت بهذه القصص القصيرة كتمارين أحفظها في الدرج، وليس من الضروري نشرها في كتب. لكن، في ما يبدو، هناك ناشرون يهمهم أن ينشروا كل ما يكتبه نجيب محفوظ، فيغرونه على هذا الاسترسال، حتى في القصص القصيرة.

■ **روايتك: «صيادون في شارع ضيق» مبنية على أشخاص عرفتهم. فهل تفترض**

بالشخصية الروائية أن تكون من واقع الكاتب، وممن عرفهم في هذا الواقع؟

- لا أفترض في الشخصية أن تكون، بالضرورة، من واقع حياة الكاتب، بمعنى أنه عرفهم مباشرة، إنما افترض في الشخصية الروائية أن تعبر عن وجه من أوجه الواقع الذي عرفه الكاتب. أنت تعرف أن شخصيات الحياة التي تمتعك وتعذبك وتتحدى إنسانيتك عن طريق صلاتك بالآخرين.. عن طريق قراءاتك.. عن طريق الجريدة والمجلة.. عن طريق تجربتك السياسية والاجتماعية المتواترة يوماً بعد يوم. فالشخص قد لا يكون مستقى من حياتك المباشرة، لكنه مستقى من واقعك الذي تعيشه أنت باستمرار، والذي لا تستطيع أنت الانفلات منه.

■ **طيب، هل الآراء التي وردت على ألسنتهم هي آراؤهم، أم أنك حملتهم بأكثر مما كانوا ينطقون؟**

- هنا نعود إلى مسألة كون «الشخصية الروائية» مستقلة عن إرادهما الخاصة، أنت تحمل الشخصية بعض آرائك.. ما في هذا شك. لكن تحميلهم آراءك لن يجعل منهم شخصيات لها قيمة فاعلة، كفن روائي. لهم آراؤهم بقدر ما يمثلون الاتجاهات الكثيرة التي تصورها في روايتك. أن تؤمن أو لا تؤمن بما يقوله أشخاصك هذا شيء غير وارد.. المهم أن شخصياتك قد تحمل آراء تناقض رأيك.. قد لا تتعاطف أنت معها.. لكن لهذه الآراء أهميتها لأنها تحرك أفعالاً تصورها أنت في روايتك. فقد لا تكون هذه الآراء مستقلة عنك، وقد لا تكون لك صلة بها. ولكن هناك شيء لا ينكر، هو أن الروائي، في النهاية، بتعاطفه الهائل مع كل ما في روايته من شخصيات، يصله خيط خفي بكل هذه الأفكار..

■ **أجدك هنا تلتقي مع «الدوس هكسلي» الذي يقول بأنه يتخيل كيف سيتصرف أشخاص معينون يعرفهم في ظروف معينة..**

- في هذا شيء من الصحة. فأنت قد تعرف شخصاً معيناً فتضعه في ظرف قد لا يكون هو الظرف الذي يحيط به عادة، فتحاول أن ترى كيف يتصرف في

هذا الظرف الطارىء الجديد، وما الذي سيفكر به، ويقوله.

أنا أعترف بالتأثير الكبير لالدوس هكسلي علي. لقد تأثرت، وأنا شاب، بكتاباته، وأُعجبتُ جداً بمقدرته على تحريك الأشخاص من خلال الحوار الذكي، المدهش، وبتحميلهم آراء جريئة وكاشفة، في تفاعلاتها حركة مثيرة للذهن... وربما يكون هذا صحيحاً بالنسبة لرواياتي أيضاً..

■ هل تبسط هذه الشخصيات أكثر من واقعها، أم تعقدها؟

- أنا أرفض تبسيط الشخصية. أنا أريد الشخصية الحقيقية بكل كوامنها وأبعادها الدفينة. فالشخص الذي أصوره، والذي قد يقول جملتين فقط ويُبقي على عشر جمل في نفسه نراها في ما بعد تتضح في تصرفاته.. هذه الجمل العشر الخفية في نفسه هي ما أريد أن أستخرجه، وأجعلها تبرز عندما أرسم ملامح هذه الشخصية، أو عندما أستنطقها... وألجأ إلى التكثيف، بقدر كون الفن الروائي هو تكثيف للتجربة الإنسانية، وأجعل هؤلاء الأشخاص الذين ربما نطقوا بأقوالهم عبر عشر سنوات.. أجعلهم يقولونها مثلاً في سنة واحدة. هذه وسيلة من وسائل «الضغط الأسلوبي» الذي لا بد منه لكي أعطي الرواية شكلها الدينامي، الحركي.

في «صيادون..» هناك نقطة مركزية لم ينتبه لها أحد ممن تعرضوا لها حتى الآن: الزمن. فهي تبدأ بأول الخريف، وتنتهي بنهاية الصيف. أي أنها تنطوي على فترة زمنية هي وحدة التجربة عند الإنسان، كما في الطبيعة.. فيها أربعة فصول: الخريف، ثم الشتاء، ثم الربيع، فالصيف.. ويتحرك أشخاصي ضمن هذا التحول السنوي، أو الفصلي، بكل ما يعني ذلك من تحولات في النفس الإنسانية عبر سنة واحدة من الحياة.

في «صراخ في ليل طويل» أحصر تجربة سنين كثيرة (بما فيها تجربة تاريخية طويلة) في ليلة واحدة..

«السفينة» مدارها أسبوع واحد.. ولكن لكل يوم جذوره الضاربة في سنيّ العمر.. الفترة الزمنية مركزية في رواياتي، وهذه ناحية لم ينتبه لها النقاد، في ما أعلم.

■ **ترى، ما المغزى من ذلك؟**

- إن لي مغزاي الخاص في حصر أقوال وأفعال أشخاصي ضمن نطاق زمني محدد، فتصبح رموز السنة، في الواقع، هي رموز الفعل الإنساني لأشخاصي في الرواية. رموز الليلة الواحدة أيضاً هي رموز فاعلة في الأشخاص في الرواية.. وكذلك رموز الأسبوع.

■ **من «صراخ في ليل طويل» إلى «صيادون في شارع ضيق» إلى «السفينة»: هل كنت تنتقل من مرحلة إلى مرحلة في الموقف؟**

- بشكل واعٍ؟ لا.. إنما أنا أكتب بتلقائيتي التي هي نفسها تتطور مع تطور تجربتي، ومع تطور معرفتي بالحياة. فقد كتبت «صراخ».. - كما قلت - وأنا في سن السادسة والعشرين وكتبت «السفينة» وقد تجاوزت الخامسة والأربعين. الفارق هو فارق التجربة، وهو فارق الغزارة في الحياة التي عبرتها وجعلتها شيئاً أعيش من أجله هذه السنين. أما أنني أغيّر موقفي عن وعي مني، فهذا شيء لم يخطر ببالي أبداً..

■ **وفي الفن؟**

- أنا أعتقد أن التجربة في «صراخ»... هي نفس التجربة في «السفينة»، على الأقل من بعض النواحي. من حيث التقنية لجأت في كليهما إلى طريقة الارتدادات الزمنية (الفلاش باك).. ثم أنني دائماً استعمل «صيغة المتكلم»، لأنني أدخل القارىء معي رأساً في الحدث، فأجعله يتوحد معي، لأنه عندما يستمر بقراءة الأحداث مروية بصيغة المتكلم، يشعر، بعد عدة صفحات، كأنه هو الذي يتحدث عن نفسه. هذه طريقة لا أستطيع التخلي عنها، مع أنها تخلق لي مصاعب كثيرة في الكتابة الروائية. بمعنى لو أنني كنت أستخدم «صيغة الغائب» لاستطعت أن ألاحق الأشخاص في بيوتهم دون افتراض وجود الرواية الدائم. في «السفينة» توصلت إلى حل لهذه المشكلة بأن جعلت هناك شخصين مختلفين يرويان، أو أكثر في الواقع.. كل منهم يتكلم عن نفسه. وتجدني حتى في قصصي القصيرة استعمل هذه الصيغة (صيغة المتكلم). وأنا دائم التنمية لهذه الطريقة، لكيما أتمكن من وضع المزيد من الأفعال والأقوال في الرواية الواحدة..

■ **في «صيادون» أجدك تبحث عن شيء ما في المدينة.**

– ربما هو براءة الإنسان.. وأنا أقول دائماً: إنّ الفلسطيني شخص أرغم على أن يفقد براءته، وهو يريد أن يعود إلى أرضه لأنه يريد أن يعود إلى براءته الإنسانية.. كما في قصة آدم: يخرج من الجنة، ويريد العودة إليها.

أحاول أن أرى في المدينة، من خلال تجاربي وتجارب الأشخاص الذين تتألف منهم أحداث الرواية، صورة هذه البراءة.. لأننا جميعاً، كلا على طريقته، نريد العودة إلى هذه البراءة لنحول الأرض إلى جنائن. ولكنك تجعلني أبسط الموضوع أكثر مما ينبغي.. لأنني في «صيادون» أبحث عن أشياء كثيرة في المدينة..

■ **في «السفينة»: أعتقد أنّك توصلت إلى بعض الحقائق المتعلقة بهذا البحث. فأنت فيها تحلل الأشياء، وكل شيء فيها يصبح «رمزاً» أو «معادلاً»؟**

– وهذا هو الفرق الأساسي بين «السفينة» و«صيادون...»: الفرق في الأسلوب، والفرق في ما أسميه «المقترب» من النفس. أنا أحاول الدخول إلى النفس عن طريق معينة. في «السفينة» دخلت إلى هذه النفس عن طريق آخر.. اشتدت أهمية الرمز فيها.. ربما لأنني استطعت التحكم برموزي فيها أكثر بكثير مما فعلت في «صيادون...»، ولعل الفارق الزمني بين «صيادون...» و«السفينة» هو الذي ساعدني على استخدام الرمز بمقدرة أكبر.. خصوصاً وأنني كتبت بينها شعراً كثيراً..

■ **أريد أن أسألك: ماذا كنت تبغي من أخذ هذه «الشريحة البرجوازية» في «السفينة» لتطرحها بهذا الشكل الذي أجده قد أفرغ البرجوازية من محتواها؟**

– الحقيقة، أنك هنا تجابه المدينة المعاصرة، بعاداتها وأخلاقياتها. البرجوازية، كما أفهمها، موقف أخلاقي معين يبلور التفكير الذي تطور مع الزمن عند هؤلاء الذين وجدوا في المدينة، وأصروا على الحفاظ على هذا المجتمع الذي أوجدوه

ضمن نطاق المدينة، وضمن نطاق العلاقات التي نشأت مع الزمن في المدينة، بحيث أن أي شيء طارىء عليهم يرفضونه، كما يرفضون أية أخلاقية جديدة. وهذا يحدد موقفهم السياسي أيضاً، والذي نسميه: «الموقف البرجوازي».

نعود إلى «السفينة»: أنا أرى أن المدينة قد نشأت، في الأصل من الريف. فالريف العربي بعد سقوط الحضارة العباسية، واستعمار البلاد العربية منذ القرن الثالث عشر الميلادي من قبل القوى الأجنبية، قد فتتت المدينة العربية، وعادت المدينة إلى الريف، وبعضها عاد إلى البداوة. والذي حدث، بتأثير التيارات الفكرية في العالم، منذ القرن التاسع عشر، هو أن المدينة العربية أخذت تنشأ من جديد.. أخذت فكرة القومية العربية والنفس العربية تتبلور من جديد، وفي مفاهيم جديدة. هذه راحت تأخذ شكلها في المدينة العربية الجديدة التي ما زالت الأخلاقية الزراعية، وأحياناً البدوية، قوية فيها، تعايش الأخلاقية البرجوازية التي تعطي للمدينة معناها (فبرجوازية مأخوذة أصلاً عن كلمة «بورج» أي المدينة).

الآن، تأتي إلى المجتمع العربي في المدينة.. تأخذ أشخاصاً وتريد أن تحاسبهم بالنسبة لك كعربي، كمتطلع إلى أروع وأفضل ما هنالك في الحضارة إطلاقاً، وتريد أن تحققه لقوميتك ولأمتك. هؤلاء الذين أنشأوا المدينة العربية هل حققوا ما تريده أنت كمفكر، كشاعر، ككاتب، كإنسان؟ تأخذهم فتشرحهم كبنية، وكمساهمين في خلق أخلاقية معينة، وموقف معيّن من الحياة، وخلق نظام معين – قد تتعاطف معه وقد ترفضه –. أنت ترى المدينة على نحو آخر، وتريد لها أن تكون على هذا النحو الذي تريد..

كروائي، لا تستطيع أن تجد الدواء. الفنان لا يجد الدواء. الفن نفسه هو الدواء. الفنان مُشرّح يريد أن يبرز هذه العلل، ويبرزها على هذا النحو. فالتشريح للبرجوازية في «السفينة» يأتي بهذا الدافع من عندي. أريد أن أرى هؤلاء الذين بنوا المدينة، هل بنوها بالشكل الذي أريده؟ ومن هنا عودة «وديع عساف»، أو رغبته في العودة من المدينة.. لأنه يريد العودة إلى الحجر والصخر والريف. طبعاً لا أقصد هذا بالمعنى الرومانسي، إنما يريد أن يرجع إلى التراب.. إلى أرض البدء، ليبني المدينة على النحو الذي يريد لها أن تكون عليه: مدينة الصخر، الرسوخ.

■ **لكننا لا نستطيع اعتبار «السفينة» رواية «صراع طبقي».**

– وهل ترى هذا الاعتبار ضرورياً؟ فأنا لا أعتقد أن «الصراع»، بأنماطه العديدة: الصراع بين الأفراد، بين الإرادات، بين القوى المتضاربة داخل نطاق المدينة – خصوصاً إذا كانت المدينة هماً من همومك – هذا الصراع بأشكاله المختلفة: النفسية والفعلية والتوترات والتمردات المعبرة عن هذا الصراع، جميعها هي التي تخلق الفن، أو جزءاً كبيراً منه.

■ **هذا يقودنا للحديث عن الفنان في المجتمع العربي اليوم.. ولنتحدث عنه من خلالك: ترى ما هو الموقف الذي يربطك بعصرك، وبمجتمعك؟**

– أولاً، أريد أن أكون جزءاً من عصري. أنا لا أهرب من عصري.. على العكس، أريد أن أكون في الخضم من هذا العصر. ثانياً، أشعر أن لي الحق في أن أكون رائداً في هذا العصر، وإلا فلن أعتبر نفسي قد قدمت شيئاً لهذا العصر. صلتي بمجتمعي هي صلة الريادة. فمن فهمي للتاريخ، وللفكر، وللأدب أرى أن المفكر، الشاعر إنما هو بشير بقوى المستقبل. فصلتي بعصري، وبمجتمعي صلة مستقبلية.. ولكن في انطلاقي نحو مستقبلي لي جذوري أيضاً، وأريد أن أفهم هذه الجذور.

في طفولتي كنت أنظر إلى الأفق البعيد، فأرى انطباق السماء على الأرض.. فكنت أقول: إنّني لو أصل إلى ذلك الأفق لاستطعت الوصول إلى السماء.. كنت أقول: إذا ما وصلت فإنني سأفتح كوة في تلك السماء وأنطلق إلى داخلها فأرى عجائب السماء. نظرتي، حتى اليوم، للعصر، ولمستقبلنا نحن في هذا العصر مستمدة من ذلك الفهم الطفولي القديم.

■ **من خلال هذه المعايير: ترى لمن تكتب؟**

– أنا أكتب لكل من يقرأ. أتمنى دائماً أن يكون قرائي أذكياء، ومنفتحين. أنا أؤمن بنظرية «كولردج» في النقد.. ففي نقده نقطة أساسية يسميها: {Suspension of disbelie} أي «إيقاف عدم التصديق». أنْ تُوقف فيك قدرة

«عدم التصديق» عندما تأخذ عملاً فنياً.. بمعنى: عندما تتناول كتاباً لا تقل مسبقاً: أنا لا أصدق ما أقرأ. أوقف عدم التصديق، ثم أقرأ. بعبارة أخرى: عَرّض ذهنك لكل القوى الموجودة في ما تقرأ، حينئذٍ تستطيع، بكل خبرتك، أن تتوصل إلى ما إذا كان لما تقرأ قيمة، أم لا.. ونوع هذه القيمة.

أنا أريد أن أكتب لأناس يستطيعون أن يأتوا إلى ما أكتب بهذا «الانفتاح المطلق» ثم، بعد أن ينتهوا مما كتبت يعيدون النظر فيه، ليكتشفوا ما إذا كنت أحدثت فتحاً في أذهانهم، أم لا.

عندما أكتب لا أفكر بالقارىء، إنما أفكر بالشيء الذي يجب أن أقوله. لم أكتب في حياتي لأناس معينين. ومن هنا لا أستطيع أن أكون صحفياً، لأن الصحفي يحسب حساب الجمهور في ما يكتب. أنا أفكر بالأشياء التي هي جزء من هذا الغليان، الذهني والنفسي، المستمر الذي أعانيه، وهذا هو ما يجب أن أضعه على الورق، في ما بعد أشعر أن ما أكتبه يجب أن يفعل فعله في مجتمعي، وإذا تصورت أنه لن يكون له هذا الفعل أشعر بخيبة مريرة جداً، لأنني لم أحقق ما كنت أتوق إليه.

■ وأية فكرة تحمل عن الحضارة؟

– الحضارة عندي هي هذا الإنسان الذي تحدثنا عنه. الحضارة عندي هي الحرية، الخلق، البحث المستمر الذي لا يمنعه مانع. الحضارة معناها أن تتوصل إلى نتيجة وتعلن عنها بقناعاتك الحقيقية، وليس بالقناعات الزائفة. الحضارة هي أنك تسعى في مقاومة عامل الشر في الحياة، وتجعل لقيم الخير والحب الدور الأكبر في المجتمع. وعلى الأدب والفن أن يخدما هذا النوع من الحضارة، وإلا فلا قيمة لهما تذكر..

■ إذا ما ذهبنا مع الرأي الذي يقول بأن لكل فنان مشكلة مع عصره.. ما هي مشكلتك مع عصرك؟

– مشكلتي مع عصري هي أن أجد اللغة التي تقيم جسراً حقيقياً بيني وبينه. مشكلتي مع عصري هي صعوبة التواصل، حتى ليكاد الحوار بيننا يكون حوار

الطرشان. كنت أتمنى لو أن في أناسه إحساساً بالأعماق والأبعاد، لـــو أن فـــيهم انفتاحاً أوسع على مناطق الضوء واللون. مشكلتي مع عصري هي أنني كثيراً مـــا أرى فيه كلمة الحب يجاب عليها بشتيمة، فأتساءل: هل أنا الذي لا أفهمه، أم هو الذي لا يفهمني؟ مشكلتي مع عصري هي أنني كثيراً ما أرى فيـــه عـــزيمتي، ولا يستنفد طاقة حبـــي.

ربيع العام 1974

في صلب التراث.. في عمق الحداثة

■ **لنبدأ هذا الحوار من نقطة هي تلك التي اعتبرتها، أنت شخصياً، وفي أكثر من مناسبة، حاسمة في حياتك.. أعني: ذلك البدء الذي كان لك من بغداد، وفيها.. يوم جئتها حاملاً تكوينك الفكري الجديد، وفي نفسك وفكرك تتحرك حيوات وعناصر جديدة كان الطموح يراودك في أن تستوعب بها التاريخ، وتعالج الفجوات القائمة في واقع الثقافة العربية والإبداع العربي آنذاك.**

– لعلني أعتبر هذا الموضوع غنياً في حياتي، كما هو غنيّ في حياة كل من فكّر، وعانى، وكتب من أبناء جيلي، وعانى مرّة أخرى، وعاد يكتب من جديد.

رحلة العمر هذه، كما أوحيت، ليست طويلة فحسب.. إنها رحلة معقدة، كثيرة المحطات.. الصعود فيها كثير، والنزول فيها كثير، والطرق وعرة المسالك في كثير من الأحيان. وهي ليست رحلة فرد، وإنما هي، في الحقيقة، رحلة أمة. وبالطبع، فإن رحلة كهذه لا يمكن أن تستعرض في صفحات محدودة، ولكن لا بأس من البدء من إحدى محطات هذه الرحلة.. وأنت اقترحت محطةً قريبة، وهي مجيئي إلى بغداد في أواخر العام 1948. غير أن المحطة ليست على هذا القرب الذي تتصوره. إنها بعيدة بُعْدَ ثلاث وأربعين سنة.

■ لكنها كانت محطة مهمة على صعيدك الشخصي، كما هي مهمة على صعيد الثقافة العربية الجديدة.

– إنها محطة مهمة جداً.. وهي، بالنسبة لي، سوف تؤشّر المرحلة الفاصلة. إذا كانت المراحل السابقة كلّها لها أهميتها، فإنّ هذه المرحلة تخطتها كلها أهمية، لأنها جعلت للمراحل السابقة معناها: مراحل الطفولة، والصبا، والشباب المليء بالأحلام، المليء بالرؤى والتطلعات، المليء بالتوقعات، والمليء بالعزيمة على أن نفعل كذا ونفعل كيت. هذا كلّه ما كان أن يتحقق له معنى لولا هذه المرحلة الأساسية، هذه المرحلة المفاجئة يومئذٍ في مسيرتي، عندما جئتُ إلى بغداد. ومن هنا قيمة الحدث الذي أوجدها: النكبة التي أصابت الأمة في 1948 – عدا عن المغزى المأساوي الذي ينطوي عليه ذلك الحدث.

■ ومن هنا وضوح حسّ المأساة في ما كتبت...

– نحن بدأنا المأساة. ولكن كان علينا أن نتغلب على المأساة. فالبطولة – إذا كان لا بدّ من استعمال الكلمات الكبيرة – لا تتحقق إلاّ عندما تجابه الموت. إذا استطعت أن تتغلب على الموت بإرادتك، بشجاعتك، بذكائك، بحيلتك – سمّها ما شئت – حينئذٍ تكون هناك بطولة.. على شرط، وراء هذه البطولة، أن تتخطى الفعل نفسه الذي يبقي لك الحياة في سبيل شيء كبير ترى أنه يتحقق بهذه البطولة. وأنا أعتقد أن جيلنا – وخصوصاً الفلسطينيين منا – عرف البطولة بهذا المعنى. فلو كنّا بعضاً من أية أمة أخرى لضعنا، ونُسينا.

كنا مصممين، أنا وأقراني، في تلك الأيام العصيبة على أن نبقى. يجب أن نبقى، ويجب أن نجعل من هذا كلّه أساساً لتجديد الأمة. كانت هذه كلمات كبيرة، ولكنّها كلمات مهمة. قد تتصوّر أنك تنجح في تجديد روح أمتك إذا كان لك من العقل، ومن الخيال، ومن القدرة التحليلية والتركيبية في ما تكتب وما تفكّر. ربما تفكّر بأنك قادر على أن تجدّد روح الأمة، تجدّد ذاتك وتغنيها، وبذلك تجدّد الأمة وتغنيها – والبقية، طبعاً، رهن بما سوف تأتي به السنون من تجارب

سياسية. وثقافية، وشخصية... إلخ. وهذا هو، بالضبط، ما أشعر به الآن عندما أنظر إلى الوراء، إلى ما قبل ثلاث وأربعين سنة.. وهو ما كان في بالي عندما جئت إلى بغداد: فلنجدّد كل شيء، وطالما نحن نرفض أن نقول إننا ضحايا هزيمة، فإننا لن نهزم، ولن يستطيع أحد أن يقهرنا، ما دمنا نستطيع أن نُعمل عقلنا، وما دمنا نستطيع أن نُعمل الخيال - وهو شيء أساسيّ جداً - العربي، في الواقع، مشهور بذاكرته، لكنه، أيضاً، يجب أن يكون مشهوراً بخياله. إذا جمعت الذاكرة إلى الخيال فإنك تستطيع أن تنقذف إلى المستقبل. وأعتقد أن هذا هو ما كان في بالي عندما كنت أقول: فلنجدّد كل شيء، ولنعش لمستقبل سيتحقق للأمة كلّها، مثلما يتحقق لي، أنا شخصياً. ومن هنا أهمية هذه المرحلة.

■ **وأعتقد أن هذا الهاجس هو ما ارتبطتْ به كتاباتك الأولى.. ومنه كان مبعث اهتمامك ببعض التيارات الرومانسية، في الشعر الإنكليزي بخاصة.**

- جميل أن تذكر اهتمامي ببعض تيارات الرومانسية يومئذٍ، لأنني منذ أيام مراهقتي، ثم في سني دراستي اللاحقة في القدس وفي إنكلترا، وما تبعها من فترة غنية بتجاربها الحياتية والفكرية في القدس، قبل مجيئي إلى بغداد، كنت معنياً بالشعراء الرومانسيين: وليم بليك، ووردزويرث، وكولردج، وشلي، وكيتس، وبايرون.. وكفاحهم من أجل تحقيق رؤاهم الاجتماعية والسياسية التي تتمثل، في بعضها، في حرية الإنسان، بأوسع معاني الحرية الفردية والجماعية، وإعطاء المرأة حريتها وحقها المطلق في ما تريد من حب، وتجربة، ومساهمة في تطوير المجتمع، والتأكيد على أهمية الحلم كقوّة مغيّرة نحو الإثراء النفسي والخلقي، والإصرار على براءة الإنسان الأولى، وفطرته على الخير إزاء ما يتمثل في السلطة وتنظيمات المجتمع من قوى تتيح للشرّ فعله الدائم.. ونزعة هذا الإنسان التمردية من أجل استعادة الخير للإنسان، على غرار بروميثيوس.. فضلاً عن ضرورة جعل المدن تعيد بناء نفسها لتكون جزءاً من الطبيعة التي يعشقها الشعراء الرومانسيون، وهي هادئة بجمالها العفوي - إلى غير ذلك مما نعرفه من دراساتنا للرومانسية وأثرها في

الحضارة الحديثة - (ولعلك لا تعلم أنني ربما كنت أول من اقترح استعمال كلمة «رومانسية» بالعربية بديلاً عن «رومانتيكية» و«رومنطيقية» - وقد كتبت في ذلك ما لا أذكره الآن بالتفصيل من عام 1946). ولكن لا بدّ لي من أن أضيف إلى هذه الناحية اهتمامي العميق منذ أيام التلمذة في «كيمبردج» بتيارات الحداثة، ليس في الشعر فقط، بل أيضاً في الرواية، والنقد، والرسم، والنحت، والعمارة. وإذا أدركنا أن الحداثة هي، في الأصل، امتداد وإعادة صياغة للكثير من نزعات الرومانسية نفسها، أمكننا القول بأنني كنت، يومئذٍ، منسجماً مع نفسي إلى حد كبير بجمعي بين الاهتمامين كليهما. وإلى هذا وذاك يجب أن نحذر التبسيط الزائد من حيث المؤثرات الفكرية.. لأنني، منذ مطلع الأربعينات، كنت أيضاً شديد الولع بالسرياليين، برسومهم ونظرياتهم، وكذلك بالتعبيريين وبعض التكعيبيين، وبخاصة «جورج روو» و«براك»، بقدر ما كنت شديد الولع بفناني عصر النهضة الإيطاليين، رسامين ونحاتين ومعماريين، ولا سيما أولئك الذين ازدهروا في فلورنسا وجعلوها مدينة عظيمة. وكانت حصيلة دراستي لأفكار الثورة الفرنسية وأحداثها أن خرجتُ بنزعة ليبرالية قويّة، ومَقتٌ لكل أنواع التزمّت والاستبداد والأوتوقراطية، مع انسجام نفسي مع النزعة الفردية التي بقيت شديد الإعجاب بها عند شعراء العرب الجاهليين صعوداً إلى كبرياء المتنبي، وغضب وتفجّع أبي العلاء المعرّي. ولكن يجب أن لا نستطرد، ولنعد إلى بغداد في أواخر الأربعينات.

■ هل لك أن تعطينا فكرة عن بغداد، أو أن ترسم صورة لها أيام جئتها في ذلك العام؟

- جئت إلى بغداد لأراها، لأول مرة، في اليوم الأخير من شهر أيلول 1948. من ناحية أدهشتني المدينة، لكونها أصغر مما توقعت.. كنت أتصوّرها أكبر. وأدهشتني بنوع حياتها، لأني كنت أتوقع أن تكون الحياة فيها صعبة، فإذا بي أجد الحياة فيها سهلة. وأدهشتني أيضاً بطيبة الناس الذين التقيت بهم فيها. فالغريب يأتي إلى أية مدينة - عربية كانت أو غير عربية - ولا يتوقع أن يرى الناس فيها ينتظرون وصوله. أدهشني أنني عندما التقيت الناس شعرت، أو جعلوني أشعر كأنهم كانوا في انتظار وصولي. لذلك فإن «شعوري الحيادي» - إذا كان لا

بدّ من استعمال مثل هذا التعبير - تجاه المدينة تحوّل إلى شعور إيجابـي بسرعة.

طبعاً، بغداد كلمة محمّلة بمعاني التاريخ العربـي كلّه. هذا كان شيئاً آخـر. ولكن بالإضافة إلى هذه الشحنة التاريخية القائمة في ذهني، كان الناس هم الـذين أعطوني الإحساس بأنّ هذه المدينة «مدينة مختلفة» عن المدن الأخرى، وأنّ فيهـا شيئاً يتطلع نحو المستقبل. ما هو بالضبط؟ أنا شخصيا لم أكن أدري. ولكن بما أنني كنت أفكر دائماً بأننا سنبدأ من جديد تحركنا نحو أشياء نريد تحقيقها، شعرت أن هذا هو المكان.. وهذه هي المدينة التي أستطيع البقاء فيها، وأستطيع أن أفكّر فيها في هذا الاتجاه.

وكان ثمة جانب آخر: لم تذهلني المدينة.. وإنما لأقل: شعرت بشـيء مـن الخيبة، لأنها، نسبياً، مدينة فقيرة. المباني فيها وجدتها قديمة، وهـي لم تكـن، في الحقيقة، على ذلك القدم، ولكن نوع البناء الذي كان موجوداً في بغـداد 1948، كمعظم البناء في «شارع الرشيد» يعود إلى العشرينات، ومع ذلك كانت تبـدو وكأنها بنيت قبل مئتين أو ثلاثمائة سنة. «العقود» و«الدرابين» كانت ضيّقة، ولم تكن دائماً نظيفة. الكثير من الفنادق التي رأيتها كانت فنادق قديمة، ولكن حـبّ الناس للناس، والترحيب بالغريب القادم، وخصوصاً الترحيب بالعربـي القـادم إليهم بهذه الحرارة جعلني أنسى الناحية الفيزيائية من المدينـة وأؤكـد الناحيـة الأخرى: لا أدري ماذا أسميها؟ الناحية الخلقية؟ الإنسانية؟ التي جعلتني أتمتع حـتى بالقدم الظاهر في الشوارع والمباني... وحاولت أن أرى المدينة في سياقها التاريخي الحديث بالنسبة لمدينة حكمها الأتراك أربعمائة سنة، وحكمها الإيرانيون، في أكثر من فترة، لسوء حظها... ثم كان الانتداب البريطاني الذي جاءها بعـد الحـرب العالمية الأولى. هذا كلّه كان ظاهراً في أن المدينة لم تتمتع بعد بتلك الروح المستقلة التي تمكنها من أن تبني مدينتها كما تشاء هي. وهذه، أيضاً خصـلة أعجبـتني في الناس الذين التقيتهم: إنّهم غير راضين عمّا حولهم. عدم الرضا في تلك الأيام كان نابعاً من إحساسهم بضرورة التعجيل في وتيرة التغيير في مدينتهم، وتصميمهم على جعلها مدينة تستحق تاريخها. فالناس يريدون لبغداد أن تكـون أهـلاً لتاريخهـا الكبير. كانوا يريدونها أفضل وأبهى مما هي عليه.

من هنا كان إحساسي بأنه حتى لو كان الفندق الذي أسكنه قديماً، أو قميئاً.. ففي يوم ما، قادم، سنجعل هذا المكان أنظف وأجمل. الشوارع قد لا تكون مستقيمة، أو حديثة.. ولكن هذا كله يمكن أن يتبدّل ويتغيّر بتصميم الناس فيها على تبديله وتغييره. وهذه الناحية يمكن أن تتصحح وتتغيّر بتحقق الناحية الأخرى: الروحية، والفكرية التي يبدو أن الناس كانوا واعين بها، ومصممين على أن توجد. والواقع، وابتداءاً من الخمسينات الأولى، كانت هذه قصة بغداد مع نفسها: كانت تريد أن تجدِّد نفسها - وجددتها بالفعل..

منذ اللحظة التي وصلتها فيها رأيت هذا التجديد، ليس في الشعر فقط، كما اعتدنا أن نتحدث - لأنّ اهتمامنا منصرف إلى الشعر أساساً - أو في القصة أو في الفن، وإنما كان في العمارة أيضاً. فالتجديد المعماري بدأ في أوائل الخمسينات، وقد بدأ المهندسون المعماريون الشباب الذين كانوا يعودون من دراساتهم في الخارج.. جميعهم جاؤوا وهم عازمون على تجديد مدينتهم. وبالفعل، في غضون عشر سنوات أو أقل رأينا بغداد تتجدّد.. أضحت مدينة نضرة، ولو أنها كانت، حتى قبل ذلك، مدينة مليئة بالأشجار.. لعلها من أكثر مدن العالم كثافة خضراء. لكن الذي حدث هو أن البناء نفسه راح يتجدّد، وبنوع خاص من النضارة. لقد باتت المدينة تصل نفسها بهذا الشباب، بسبب الموقف المعماري الذي كان لهؤلاء الشباب.

شخصياً، عاصرت هذا كلّه، وكنت أشعر بأنني، بسبب صلاتي المتشابكة بهم جميعاً، جزء من هذه العملية التي أكدت على أنني باختياري هذه المدينة كنت محقاً في أننا نجدّد الأمة: نجدّدها رؤية، ونجدّدها نظرة ونفسية، ونجددها موقفاً حضارياً من خلال قيم الإبداع الجديد، في سبيل حياة ستكون هي الأروع، وهي الأكرم للجميع.

■ **هناك ملاحظة أجدها أساسية ومهمة تجلوها لنا بعض «المذكرات» التي كتبت في هذه الفترة، وعنها، هي: إن التواصل بين أصحاب هذه الاتجاهات، الفكرية والأدبية**

والفنية والمعمارية، كان تواصلاً حياً، ثرياً وخصباً.. تلاقت الاتجاهات فيه وتحاورت.. ولم تقم على ما يدعى انقطاعاً، أو انعزالاً – وهو ما يحسب من إيجابيات تلك المرحلة.

– كان هذا أمراً أساسياً. تقول: «التواصل». لقد كان، في الواقع، اتصالاً حميماً بين الشعراء والرسامين.. بين الرسامين والمهندسين المعماريين.. بين الأساتذة في شتى فروع المعرفة التي يتخصصون فيها وبين هؤلاء المبدعين. كان هناك نوع من التنسيق الأوركسترالي موجوداً بالفطرة، عفوياً، كان هناك هذا الغليان الروحي الذي اتصف به هؤلاء الشباب – جميعهم كانوا شباباً – والجيل السابق لهم لم يكن يعارضهم كثيراً. بالعكس، كان يرحّب، ربما لشدّة توقه، وانفتاحه على العصر الذي بات يريد أن يكون جزءاً منه. أما المقاومة (مقاومة القديم للجديد) فكانت لا تكاد تذكر. ولذلك انتشر الجديد بسرعة في بغداد، ومن بغداد، إلى الوطن العربي كلّه. كان هناك ضرب من التهيؤ – حتى عند القدامى.. حتى عند السلفيين، لهذا النوع من إعادة البناء بالشكل الذي جعل من بغداد مدينة مهمة، ليس في الوطن العربي وحده، بل في العالم كله. فالبغدادي ما عاد يفكر بأن يكون مهماً في بغداد وحدها، أو في العراق أو الوطن العربي وحدهما، بل أراد أن يكون مهماً في السياق العالمي. والشباب، الذين كنت واحداً منهم، لم يفكروا بطريقة ضيّقة.. ففي عام 1951 أوجدنا «جماعة بغداد للفن الحديث»، وجعلنا «دستورنا قائماً» على جدلية تجمع بين التراث والمعاصرة..

عندما نذكر هذا الموضوع اليوم، أو نتحدث فيه، يبدو موضوعاً مستنفداً، ولكننا عندما جئنا به، في تلك الأيام، كان موضوعاً جديداً. فنحن في صلب التراث، ونحن أيضاً في صلب الحداثة. حداثتنا كانت مجذّرة في تراثنا. نحن لم نرفض التراث، ولكننا لم نكن أسرى هذا التراث، ومن المهم جداً أن لا نبقى أسرى التراث. وكان مهماً جداً في انطلاقنا نحو المستقبل بهذه النظرة المتمردة، الثائرة، النظرة التجددية باستمرار، أننا كنا نعلم أن جذورنا في الماضي جذور

حية، تمتصّ النسغ من هذا التاريخ القديم – وأنت تعلم اهتمامي بالتاريخ – هذا الشيء بقي مستمراً.. وبقيت المدينة تتغذى بأفكار جديدة، حتى أن بغداد في مدى عشر سنوات كانت قد تغيّرت، شكلاً وروحاً، فما بين 1950 و1960 تغيّرت بغداد كثيراً، وكبرت كثيراً. أما بين 1950 و1970 فإن بغداد غدت واحدة من أجمل مدن العالم.

وبقي هذا الاتجاه سائداً ومتصاعداً حتى اليوم، والأسس الحقيقية لذلك هي الأسس التي وضعها في الخمسينات أولئك الشباب الذين كانت هذه الرؤيا تغذيهم، تؤرقهم، ولكنها، في الوقت نفسه، تمتعهم وتعطيهم النشوة.. النشوة بالجديد. كنا سكارى رؤانا هذه. وكان هذا، بحدّ ذاته، شيئاً رائعاً.

■ **ونحن نتابع معاً هذا المسار ونمضي فيه.. هل لك أن تقول شيئاً عن هذا «المنحى العام» لهذه الرؤى، ليس بما كان لها من هواجس في النفس، بل كما تشكلت: أفكاراً حية، ومتحركة، جسدت تلك الهواجس وعبّرت عنها؟**

– تتشكل الرؤيا، منتقلة من الهاجس والحلم إلى الأرض والواقع، على نحو تراكمي، إذْ تتنامى خلايا الكينونة المدينية وقد بعثت فيها حياة شديدة الحسّ بطاقاتها، وشديدة الإلحاح على جوهرة مساراتها. وحين أعيد النظر فيها بعد هذه السنين الطويلة أجد أننا كنّا نسعى، بشكل أو بآخر، لتنشيط العامل المعرفي متزاوجاً مع العامل الإبداعي في حياتنا، والخروج بسيرورة المدينة العربية من طور الفولكلور والموقف الغيبي (اللّذين جمدت عليهما قروناً عديدة) نحو التعددية الحداثية والعقلانية المتحررة، وذلك في ما يكتب الكتّاب والشعراء والنقاد، في ما يخطط المصممون، والمهندسون، في ما يرسم وينحت الفنانون، في ما تصنعه الجامعة (التي أخذت تتكوّن آنئذٍ) من مناهج العلم والمعرفة والفكر لطلابها المتزايدين بسرعة. وباختصار: في ما يعيشه كل فرد من لحظات يجد أن إبداعه فيها إنما هو جزء من هذا الصرح الذي يتواصل بناؤه على غرار يوحي بأن المجتمع بات

يقترب من تحقيق ذاته كما يريد لها أن تتحقق، في سياق العصر من ناحية، وسياق تاريخه العراقي من ناحية أخرى. وفي هذه الأثناء تتحرك الفنون البصرية بشكل متسارع، ومعها المسرح والسينما (وبخاصة الفلم الوثائقي)، وتكثر المجلات، ويتحسّن إخراجها، وتكثر المعارض ويشتدّ الإقبال عليها، ويحتدم النقاش حول الأساليب، ويزداد إصدار الكتب - ويتمّ، في هذه الأثناء، تعريق الصناعة النفطية، محلياً، ويتمّ بعد ذلك تعريبها في أرجاء الوطن العربي - ويكون الإصرار في ذلك كلّه دائماً على ضرورة التجديد، والجودة المطلقة. وجعلنا نرى بغداد يوماً بعد يوم تتضاعف اتساعاً، وسكاناً، تزداد إغراءاً للعرب الآخرين بالمجيء إليها. والتعاطي معها، والتعلّم منها. ويبقى الهاجس والحلم كلاهما بتطلّع دائم إلى المزيد من تحقيق الذات، وتشكيل الرؤى التي لا حدّ لأبعادها، مهما تعرّضت للنكسات، هنا وهناك، في هذه الفترة أو تلك.

■ **في هذه المسارات كانت رحلتك، أنت شخصياً، لمن عرفها أو قرأ الجوانب الأساسية منها، رحلة مؤثرة في حاضر الثقافة العربية والإبداع العربي. فهل لنا بعودة إلى ما سبق هذه الرحلة، في الإبداع الجديد على طريق الحداثة، من هواجس اندفعت بك في مثل هذه الطريق؟**

- أنا، كما ذكرت لك وكما تعرفني، ميّال إلى التأمل في التاريخ، وأقرأ هذا التاريخ على طريقتي. دراستي، في الأصل، أدبية، وتخصصي الدراسي يؤكد النظرة التي تجعل الماضي والحاضر على اتصال وتداخل مستمرين. ربما كان الأدباء ميالين إلى هذا الشيء أكثر من غيرهم.. فالماضي عندهم ليس شيئاً معزولاً عن الحاضر، والحاضر ليس شيئاً معزولاً عن المستقبل، في كل ما يكتب، وفي كل مكان.

والذي جعلني دائماً أفكر بالأشياء ليس كما كانت فقط، بل كما يمكن أن تكون، هو كوني غير راضٍ أصلاً عمّا نشأتُ عليه من أفكار، كنت أشعر أنها غير كافية. لم أكن راضياً عمّا تحقق سابقاً لدينا من أفكار، أو ما حققناه من كتابات..

حتى أنني، في فترة مبكرة من حياتي، جعلت أرفض الكتابة باللغة العربية، وكنت أقول: إذا كانت الكتابة بالعربية هي إنتاج مثل هذه الكتابات التي نراها كل يوم، فأنا لا أريدها. إنها كتابات قاصرة، رديئة، لا تعبّر عن التفجر العربي الذي نعيشه كل يوم بتجربتنا، وبمقاومتنا للصهيونية وللقوى الخارجية التي تبغي تحطيمنا..

طيّب، هل نكتب عن هذا كلّه بلغة يتعامل معها كتّابها وكأنها استنفدت طاقتها في عهد مضى؟

لقد شعرتُ، لسنوات، بأنني أستطيع الكتابة عن هذا كلّه والتعبير عنه كما أحسّه فعلاً إذا ما كتبت باللغة الإنكليزية، أكثر مما أستطيع التعبير عنه في ما لو كتبت عنه باللغة العربية. لكنني، في ما بعد، أدركت غير هذا: فإذا كنّا نريد أن نكون ثوريين في ما نحقق من فكر ينبغي أن نكون ثوريين بلغتنا نفسها. لا نستطيع أن نكون ثوريين بلغة أخرى. وهذا هو السبب الذي جعلني أعود، في العام 1948، مرَّةً أخرى، إلى الكتابة باللغة العربية، كجزء من هذا الشيء الذي أنا غير راضٍ عنه والذي ينبغي أن يتجدّد.

حين جئتُ إلى بغداد جئتُ شاباً متمرّداً، معي مجموعة من اللوحات الزيتية، وقطع أدبية وشعرية كتبتها.. فإمّا أن أحقّق هذا الذي في بالي من كتابة، أو أن أترك المدينة. فوجدت بغداد مهيأة ذهنياً لهذا النوع من التجديد، وهو تجديد يمسّ اللغة نفسها. فاللغة هي ما كان ينبغي أن يتجدّد أولاً، وكان علينا أن نجدّدها. فالكثير مما كتبته، ومما كتبه السياب، أو بلند الحيدري وغيرهما.. ومما رسمه جواد سليم وآخرون، كان جزءاً من هذا الجهر بأننا غير راضين عما تحقق لنا حتى الآن، وعلينا أن نفجّر هذا كلّه لنوجد الصيغ التي لها أن تكون هي الرموز لأمتنا، والرموز لوطننا، ولحيوية وجودنا فيهما. ولم يكن الأمر سهلاً، ولا سيما أن الموات كان كثيراً، والساحة السياسية تضجّ بالمتناضات.

■ **لكن على الرغم من أن هذه المرحلة كانت قد امتلأت بالخيبات، وبما يمكن أن يسلم الإنسان إلى الضياع والغربة، فإن جيلك لم**

يستسلم إلى شيء من هذا، وإنما كان جيلاً قد انتفض ورفض.. كان جيلاً يريد، ويعمل من خلال إرادته هذه على أن يلعب دوره الإيجابي في التاريخ بما يدفع هذا التاريخ باتجاه آخر، غير ما هو عليه. وكان التاريخ عنده - وهو المعنى الذي يتحدد من خلال كتاباتكم - صراعاً بين الإرادة الإنسانية والقدر. فهل لي أن أقول هنا: إنكم كنتم تريدون تبرير حياتكم أكثر مما كنتم تريدون إعلان موت الواقع من حولكم؟

- تماماً. هذه هي الإرادة التي كنّا نعيشها ونعيش بها. فأنت حين تراجع ما جرى في هذه الفترة في حياة الأدباء أو الشعراء أو الرسامين أو المهندسين المعماريين، هؤلاء الذي كان لإبداعهم اليد الأطول في هذه التغييرات، تجدهم جميعاً قد مرّوا بـ «أزمات خاصة» في حياتهم.. مرّوا بمحن خاصة - عدا عن المحن القومية والمصائب القومية التي أصابت الأمة. ولكنهم استطاعوا أن يتخطوها، وحققوا كتابة من نوع جديد، وحققوا فناً من نوع جديد، وحققوا عمارة من نوع جديد.

هذه هي، في الواقع، قصة حياتي. فأنا اليوم حين أجد أنني أصدرت ستين، أو واحداً وستين كتاباً، لو لم تكن عندي الإرادة الرهيبة في أن أستمرّ في ما أكتب، وما أترجم، وما أرسم.. وفي اهتماماتي الكثيرة... لولاها لما كانت الحياة، بالنسبة لي، أكثر من «بقاء نباتي» كبقاء شجرة لا تثمر ولا تعطي.

ورغم ما عرفه الوطن العربي من أحداث في هذه الحقبة، وعلى ما أصاب هذا الوطن من فواجع ومن خيبات متلاحقة، كانت فيه ظروف، ربما بسبب هذا كله، تجعل الإنسان العربي قابلاً لأن يتجدّد. قابلاً لأن يعيش حياة أغنى.. قابلاً لأن يبحث عن الطريق التي تؤدي به إلى التغلب على الموت - فنحن دائماً

مهدّدون بالموت واليأس، وأعداؤنا، باستمرار، وخصوصاً منذ أن كشّرت الصهيونية عن أنيابها تجاه الأمة العربية، همّهم الأساسي هو أن يجرّوا الأمة العربية إلى مستنقع اليأس. فإذا يئست الأمة سقطت..

كان يهمنا جداً أن نرفض هذا اليأس.. نرفض هذا الموت في الحياة. وكلّ ما أنتجناه كان تأكيداً منّا على هذا الرفض لليأس.

واليوم، هل حققنا الحلم الذي عذّبنا ومتعنا أكثر من أربعين سنة؟

لا ندري. فالعبرة بالنتائج. لكنني أؤكد: إن الحلم والإرادة كانا فاعلين، مثلهما مثل الذاكرة والخيال.. كانا فاعلين في نفوسنا في اتجاه هذا الشيء الذي تخطى بنا اليأس، كما يتخطى بالأمة. بذلك تستطيع الأمة أن تصمد أمام الأعداء. والصمود لوحده ليس كافياً.. لأنك بعد الصمود ينبغي أن تحقق ما صمدت من أجله. وهذا، بالضبط، ما كان. فأنا أرى أننا أوجدنا، أو أكدنا الكثير من القيم الفكرية.. القيم الروحية.. القيم الحضارية، التي تستحق أن نقاوم ونحارب من أجلها، وأن نصارع دوماً من أجلها. فهذه القيم هي التي تجعلنا اليوم نريد الحياة، ونريدها بشكل إيجابي فاعل، ومن خلالها نحقق مشاركتنا في حضارة الإنسان.

■ **ومن خلال ذلك يأتي ما توصف به هذه المرحلة، حين يجري الحديث عنها، من أنها «مرحلة تاريخية»، وأن طريقكم، أنتم الجيل، فيها كانت، هي الأخرى، «طريقاً تاريخية»، إذْ أسستم تاريخاً جديداً للثقافة العربية عن طريق إسهامكم الواضح في بناء المعالم الجديدة للإبداع العربي في عصرنا هذا.**

- بالضبط. فأولاً أنت تُوجِد المسار. أحياناً تُوجده في متاهة، وعليك ألاّ تُضلّ الطريق. ومن ثم نبدأ بتعميقِ هذا المسار.. ثم تعمِّم هذا المسار. فليس يكفي أن يكون هناك روائي واحد فتكون هناك رواية، وليس يكفي أن يكون هناك

رسام واحد فتكون هناك حركة فن تشكيلي، أو بناية واحدة فتكون عمـــارة. لا. المهم هو أن يكون روائيون وروايات.. رسامون وأعمـــال. أن يكـــون هنـــاك مهندسون معماريون وعمارات عديدة. فالتعميق، والعميم، والإكثار من مظـــاهر الموهبة وتجلياها هو ما يفعل ذلك. وقد كان هذا شيئاً أساسياً أيضاً في بغداد. ومن هنا دخلنا العصر. ومن هنا عداء الآخرين لنا يشتدّ. فنحن لو كنّا أمـــة متخلفـــة، بدائية، عمياء لما اشتدّ هذا العداء لنا.. لكانوا يرضون بنا كما نحن. ولكننا نعـــيش بعيون مفتوحة، وإمكاناتنا هادرة في نفوسنا.

أحياناً أقول: أنا، كشخص، ما يحدث لي يحدث للبلد كلّه. أكتـــب روايـــة مثلاً، فما أكاد أنتهي منها حتى يستبدّ بـــي القلق. يجب أن أعمل شيئاً يضاف إلى ما حققت.. وإلاّ شعرت بالبؤس. البلد كلّه كذلك.. فهو لا يكاد ينتهي من إنجاز ما، إلاّ ويريد أن يحقّق إنجازاً لاحقاً. هذه الإنجازات المتلاحقة الـــتي تتـــراكم، وفي النهاية تبني شخصية الأمة وتؤكد وجودها وحيويتها.. باتـــت تقلـــق الأعـــداء، وتجعلهم يأخذون مثل هذه المواقف التي نجدهم يأخذونها اليوم منّا كأمّة.

■ **هذا الذي تقوله، والكثير مما كتبت من قبل أو ترجمـــت، يـــدفع إلى حضـــور فكـــرة «التاريخ» فأنت، كما يبدو، تفكر علـــى نحو تاريخي، وتريد لأفكارك أن تأخذ مثـــل هذا المسار. وفي ضوء هـــذا الافتـــراض أسأل: ما فكرتك عن التاريخ؟**

- أعتقد أن أحد منطلقاتي الأساسية في تفكيري، وفي كتـــابتي، وفي كـــل نشاطي الذهني والإبداعي هو: حسيّ للتاريخ. أحياناً أقول: إن الإنســـان كـــائن تاريخي، أو يجب أن يكون كذلك.. يجب أن يعي تاريخه.

قبل قليل تحدثنا عن الذاكرة والخيال. الذاكرة معناها، في الواقع، إدامة تاريخ الإنسان في لحظته الحالية. وحين أقول «التاريخ» إنما أعني تاريخ الإنسانية جمعـــاء. أما حين نبدأ بأنفسنا، ومن أنفسنا، فلكي نرى أنفسنا في سياق العالم. ومهما يكن فهمنا لتاريخنا يجب أن يكون هذا الفهم في سياق فهمنا لتاريخ البشرية.

وأنا مهتم بالتاريخ القديم، سواء التاريخ الرافديني أو الفرعوني أو الأغريقي أو الروماني. نحن بلا شك، كنا منشئي الحضارات الأولى للإنسان في وادي الرافدين ووادي النيل. ومهم جداً، بالنسبة لي، أن أفهم تلك الطفرة الكبرى التي نتجت عن اكتشاف الإنسان ذاته، وصلته بما كان يسميه «الآلهة»، أي بـ «قوى الطبيعة»، والانطلاق منها نحو بناء مجتمع، وهذا المجتمع كوّن دولة، والدولة كوّنتْ تاريخاً.

ثم حين أجيء إلى حياة الفرد، أشعر أن الشخص إذا لم يكن له وعي بتاريخ أمته في سياق تاريخ البشرية، سيكون فهمه للأمور فهماً ناقصاً باستمرار. وربما كان من مشكلات الولايات المتحدة الأمريكية التي لا يستطيع الأمريكيون التغلّب عليها، هو أنهم لا يعون التاريخ الإنساني كلّه، على الرغم من وجود المؤسسات العلمية الممتازة، وعلى الرغم من وجود الأساتذة الممتازين، والدراسات، والكتب... إلخ. لكن الفرد فيها لا يشعر بأنه استمرار لتاريخ الإنسانية من أول ما بدأ الإنسان يفكر ويعي ذاته.

نحن، هنا، على العكس منهم. وهذا الفرق أساسي. وأعتقد أن هذا الفرق سيكون، في النهاية، في صالحنا. إنّهم يتصورون أنك إذا أصبحت «إنساناً تقنياً» أصبحت في غنى عن العمق التاريخي. وهذا خطأ.. لأن الإنسان التقني، في النهاية، سيدمّر نفسه. الإنسان، في النهاية، هو العمق التاريخي الذي يستمرّ بالإنسان نفسه، كما يستمرّ بالحضارة.

ثم إنني لا أرى التاريخ «قصة ملوك» و«فتوحات» فقط. هذه، في الواقع، ليست أكثر من جزء، والجزء الأقل أهميّة في تاريخ الإنسان. أنا أرى أنّ تاريخ الإنسان هو «تطور عقل الإنسان» عن طريق ما فكّر، وعن طريق ما صنع، وعن طريق ما أبدع، وعن طريق ما اكتشف. والعرب صنعوا، وأبدعوا، واكتشفوا الكثير. وعلينا أن نرى ذلك كلّه في منظور زمني نعي فيه القريب والبعيد وما بينهما من حقب يتعاقب فيها الازدهار والضمور، العنفوان والتلاشي. إضافة إلى ذلك، علينا أن نقرأ التاريخ كسجل للحماقات والجرائم التي اقترفت بحق البشرية، كسجل لبؤس الإنسان الذي يجب أن نسعى لمنع تكراره.

■ **ومن هنا يأتي تأكيدك، في بعض ما كتبت، على فكرة «الميلاد». فالميلاد الذي نجد من يعدّه عملاً من أعمال الطبيعة، تعتبره أنت عملاً من أعمال «التاريخ».. إنه، عندك، ميلاد الفكر المبدع، وميلاد الإبداع.. كما هو ميلاد الإنسان العربي الجديد، بوعيه المتقدم..**

- عندما يتحقق عندك الوعي بأنك مجرّد مخلوق من مخلوقات الله، ولدتك أمك فجئت إلى الوجود، وأكلت، وشربت فبقيت في الوجود. هذا ميلاد.. ولكنه ميلاد لا قيمة أساسية له، إذْ يشاركك فيه آلاف الملايين من البشر على سطح هذه الأرض. أما الميلاد الحقيقي فهو الذي تحقّقه أنت، بإرادتك وفكرك وبمزجك ما بين ذاكرتك، بما فيها من وعي ولا وعي، وخيالك الذي ينطلق بك منها إلى أبعد الآفاق. والميلاد، بهذا المعنى، بالنسبة لي، شيء يدلّل على العودة الدائمة، على التجدّد المستمر.

■ **وبهذه المعاني، ومن هذا الأفق كان تعاملك مع «الأسطورة» و«التكوين الأسطوري» في الأدب بشكل خاص، وتأكيدك على الأسطورة في بناء الرؤيا الإبداعية الجديدة؟**

- لك أن تقول ذلك. ولعلك تذكر بعض ما كتبته بهذا الخصوص، مؤكداً أن الأدب العظيم كثيراً ما يكون في خلاصته ولادة الأسطورة مجدّداً في أشكال معاصرة من التجربة والكينونة.

■ **بهذه المعاني، ومن خلالها... هل تعتبر نفسك من جيل حقق إرادته في الحياة؟ بل من جيل أسهم في صنع تاريخ مرحلته؟**

- هذا سؤال صعب. فنحن، سواء أنا أو أفراد جيلي، مهما أخذنا الغرور، نتردّد في التأكيد على أننا حققنا بالفعل ما أردنا أن نحقّقه. لا أعتقد أن هناك من

يقول، بكل صلافة، نعم أنا حققتُ كلّ شيء أردتُ أن أحقّقه.

الذي أردت، في صباي وشبابـــي، أن أحقّقه كان أقرب إلى المعجزات. ولم تتحقق المعجزات..

ولكن لا بدّ لي من القول أيضاً: إنّ الكثير مما أردتُ أن يتحقّق عـــن طريـــق فكري.. عن طريق ما كتبت، وعن طريق ما صنعت، قد تحقّق بمقدار.

الطموح دائماً أكبر من الإنجاز. هذا أمر طبيعي. لكن الكثير من طمـــوحي، والحمد الله، قد رأى النور، وإن كان هذا الطموح يتصل بطموحات كثيرة أخرى بقيت قيد التمنّي.

■ **وما الذي تتمنّى اليوم؟**

– الذي أتمناه: أن يقرأ الكتب التي كتبتها المزيد من الناس. أحمد الله على أن الكثير من كتبـــي، إن لم تكن كلّها، طبعت طبعات متعدّدة. لكنني ما أزال أحلم بأن تتعدّد طبعاتها أكثر فأكثر. أنا أفرح عندما أجد رواية كتبتها قبل خمس وثلاثين سنة (صيادون في شارع ضيّق) ما تزال يعاد طبعها، والجيـــل الشـــاب يريـــد أن يقرأها.

هل حققنا ما أردنا أن نحققه؟

لم نحقق كل شيء. وإن كنت أعتقد بأننا حققنا الكثير.. والذي نرجوه هـــو أن أمتنا كلها تنهض بالشكل الذي كنّا دائماً نحلم به كجيل. تنهض فنكون نحـــن جديرين بها، ولا أقول تكون هي جديرة بنا – فهذا غرور – نحن نريد أن نكـــون جديرين بالأمة كما نتصورها على خير ما تكون.

■ **يخطر لي أن أسأل عن غاية الحياة عندك.**

– غاية الحياة عندي؟ يصعب على الإنسان، عندما يفاجأ بسؤال مـــن هـــذا النوع، أن يحدّد موضوعاً كبيراً كهذا. أحياناً أتصوّر أن الإنسان يجب أن تتضـــح لديه عبر سنوات التجربة سنوات الحياة المضطربة أبداً بصعودها ونزولها.. تتضـــح لديه الغاية التي يتصوّر أنه يعيش من أجلها. لكن الذي أدركته، شخصـــياً، مـــع السنين، أن الغاية كانت في صباي أوضح بكثير مما أمستْ عليه عنـــدما كـــبرت وتعدّدت معارفي وتشعبت اتصالاتي بالناس وبالتجارب.

غاية الحياة؟ يخيّل إليّ، الآن، هي أن تبقى مضيئة، مشعّة، رغم الظلمات العاتية التي تنتابها وتهدّد بمحقها.

لقد رأى الله، سبحانه وتعالى، أن الشيطان لا بدّ من وجوده بالنسبة للإنسان، لكيما يسعى الإنسان في مقارعة هذا الشيطان. أي أن الشرّ موجود، شئنا أم أبينا، وعلينا دائماً أن نتغلّب عليه لكي نجعل الحياة جديرة بهذا الذي خلقها لنا.

■ وهذه الحياة التي تراها جديرة بمن خلقها لنا؟

هذا ما يحاول أن يحدّده الكتّاب والفنانون والفلاسفة والشعراء، ولا يكفّون عن المحاولة، وفي محاولتهم تنشأ الحضارات واحدة بعد أخرى.

■ وغاية الكتابة؟

– غاية الكتابة هي أن تخدم غاية الحياة. الكتابة، بالنسبة لي، نشوة.. وهي، أيضاً، ألم.. لكنه ألم كلّما حاولت التغلّب عليه زاد عليَّ. لكنني من خلاله أجد نشوة تجعل للحياة غزارة ووهجاً وجمالاً يجعلني أطلب هذا الألم، ويجعلني لا أخشاه.

غاية الكتابة، مرّة أخرى، هي أن نؤكد على روعة الحياة، وأنها تستحق أن تعاش، رغم كون الحياة، دائماً، مأساوية. ولكن حتى كون الحياة مأساة. يجعل منها شيئاً رائعاً.. شيئاً يستحق أن يعاش، لأنّ هذا كلّه يرفع الإنسان، أو يرتفع به عن مجرّد الكينونة العادية – الكينونة النباتية.

■ في رحلة العمر هذه، وفي بعض من محطاتها، قد يكون للإنسان حنين عاصف للماضي، وإن كان دون رغبة منه في تكراره. لا أدري إن كان يتملكك، أحياناً، مثل هذا الحنين إلى ما عشت.. إلى ما عرفت، وإلى ما توقفت عنده من محطات السفر في الزمن.. من رحلة في التاريخ، وعبر التاريخ؟

- قد أقول: أنا من الذين يتمتعون بمثل هذا الحنين، أو من الذين يتعذبون بمثل هذا الحنين. قد أحنّ إلى مراحل سابقة في حياتي، لكنني لا أريد، بالضرورة، أن أعود فأحياها من جديد. فحنيني إلى كثير من مراحل الماضي التي مررت بها مروراً عنيفاً يؤكد لي أهمية اللحظة الحاضرة. فأنا دائماً أشعر أن الماضي موجود في اللحظة الحاضرة. ولذلك أنا لست ممن يرفضون الماضي.. أو يرفضون تجاربهم أيام الطفولة لأنّها كانت فترة عذاب لهم، أو فترة معاناة، أو فترة فقر. الكثير من الناس يؤثرون أن ينسبوا مساحات بكاملها من الماضي، اعتباراً منهم بأنّ «الذي فات مات»، وأن الماضي لا أثر له في حياتهم. أما أنا فأعتقد أن الماضي دائم الفعل في النفس، ودائم الفعل في الحاضر. وحنيني، بالإضافة إلى ذلك، هو حنين الشاعر والكاتب والموسيقي والمسرحي والروائي.. حنين الشخص الذي يرى رموزاً في هذا الماضي تتطوّر، وتتغيّر، وتغني قوّة التعبير عند المرء الذي يريد أن يكتب، أو ينجز عملاً إبداعياً. فكما ترى، حنيني قوي إلى المراحل الماضية من حياتي، ولكنني، في الوقت نفسه، لا أريد أن أعيشها من جديد، لأنني أريد الاستمرار في ما أنا عليه من حركة في اتجاه الغد القادم.

■ **حين أعود إلى ما كتبت، فأقرأ الرواية التي كتبت.. أقرأ النقد.. أقرأ القصة القصيرة، أجد «التجربة الشخصية» وراء هذا الإنجاز كلّه، سواء ما كان من هذه التجربة «تجربة حياة»، أو ما كان منها «تجربة قراءة»، في الفكر والفن والإبداع.**

- قد يكون هذا تأكيداً لما قلناه قبل دقائق. التجربة الشخصية جوهرية عندي، ويبدو أنني، بعد هذا العمر الطويل، أكتب كما يكتب الشاعر.. أكتب بتأثير الحمّى التي تنتابني ولا أستطيع أن أداريها إلاّ بالقلم والورقة. وقد وجدت أنني مهما حاولت أن أخرج عن ذاتي في اتجاه الآخرين فإن ذاتي تبقى ولا ترافقني فقط، وإنما تلاحقني في أثناء اتصالاتي الفكرية أو الخيالية أو العاطفية بالآخرين. ومن هنا ترى أن كل شيء كتبته، سواء أكان رواية أم شعراً أم نقداً، نابع من

هذه التجربة الخاصة التي أشعر أنني اغتنيت بها في هذه الحياة. ولذلك أجد من حقي أن أجعل منها المادة التي أقولبها، وأنحتها، وأجعل منها أشكالاً تبقى، وإن ضمن حدود الكلمات. تبقى كتباً للآخرين، لأنني أنا أيضاً عندما أقرأ الآخرين أشعر بذواتهم القوية تأتيني عبر كلماتهم وأفكارهم. فلولا هذه الذوات الغنية لما اغتنى الفكر الإنساني.

وأجد من حقي، أنا أيضاً، أن أحاول أن أرى، أو أكتشف في داخلي هذا المنجم الذي أستغوره باستمرار، لعلّني أستخرج جوهرة، ولو صغيرة، تستحقّ البقاء لما تشعّ به من ضياء للآخرين.

■ **من كلامك هنا، ومن متابعتك في ما كتب، يبدو أن الكتابة/ الفعل هي ما يسكنك، والكلمة/ الفعل، الذاتي والروحي، هي ما يحركك باتجاه الوجود والأشياء. فهل هي الأسئلة التي تتلقاها من العالم، ومن الحياة.. أم هي الأسئلة التي تندفع بها إلى العالم، وإلى الإنسان، لتواجه الحياة معه؟؟**

– الأسئلة التي أتلقاها من العالم، ومن الحياة – كما تقول – ما من نهاية لها، في ما يبدو. وأنا إذْ أُواجه العالم والحياة معها كمن يريد أن يقلب اللعبة على اللاعب، فأصنع العالم والحياة في موقع المساءلة.. لأنني ما أكاد أنتهي من عمل إلاّ وأراني أتحرّق من جديد إزاء كل ما أنا بصدده من فعل أو كلمة. مشحون رأسي، مشحون صدري، مشحونة نفسي، كياني كلّه مشحون، بل ومرهق بما شحن به، ولا بدّ من تصريف الشحنات بشكل ما، وإلاّ، تفجرت بي – جنوناً، هذياناً، ركضاً في الشوارع إلى غير ما غاية.

هذه الأحاسيس المعتمة، المبهمة، غير عادلة، غير منصفة معي. ما أكثر ما بقي للقول، وما أصعب أن يُجعل القول في قنوات تحقّق له معناه. الماضي، كيف له أن يكون حاضراً كلّه بهذه الكثافة، هذا الثقل، وهذا التحرّق الداخلي المتأجج الذي يكفي لإطلاق ألف صاروخ... أو لعلّه بعض الوهم الذي يلحّ على الذهن،

مطالباً بالتبلور منطقاً، لغةً، فعلاً ما. والجسد ما عاد يوازي الذهن بطاقته، فيستمنى لو أن الدواخل المشحونة بمواضيها، بأشتاقها العاطفية والحسيّة، بحرارات فواجعها، تجد طريقها من خلال الذهن إلى فضاء عريض شاسع يموج بضياء الكلمات، ضياء كالشمس طالعةً بعد ليلٍ أسود من الرعب.

أذكر ما قاله الشعراء قبلي،
أذكر ما قلته وناقضتُ به نفسي،
وما نسيته أكثرُ مما أذكره.
ولكن الذي يلصق بـــي من دأبه
تعقيدُ نقطةٍ كنت أنشدُها واضحةً
ساعة ما بعد انتصاف الليل
والنومُ قد جفا،
ساعةَ النهوض صباحاً
وقلعُ الضرس أسهلُ من
مجابهة النهار:
ما هذه الشجرة التي نمت،
ما هذه الثمرة؟
أتفاحةٌ مذاقها نزاع وتمرّد؟
أعنقودٌ تدلّى
لمعذّب لا يطاله؟
أصبّارة زهرها يتفتّق كالشمس
تَلْقُفُها يدٌ غافلة؟
ما أطيب فواكه الوهم لولا أنها
على عوسجٍ متعطشٍ لدمي...

■ **من بعد أن قرأنا معاً هـــذا المقطـــع مـــن قصيدتك «خماسية الصيف»، اسمـــح لي أن**

أستهلّ حوارنا بما يلي:

اقترن اسمك بالحداثة في الشعر العربي الجديد: فأنت في الطليعة من الحركة، وقد كتبت فيها وعنها، وأوجدت عديد المقتربات النظرية لمسارها كحركة، وتعاملت مع إنجازاتها تعامل خلق آخر. فأنت في نقدك تعيد خلق النص، وبالاتجاه ذاته وبالرؤية نفسها، وربما من خلال الهاجس والهم اللذين يسكنان التجربة. وكذلك تعاملت مع الفن التشكيلي، وكتبت الشعر... في ضوء هذا كله، هل تجد نفسك اليوم مواجهاً بتحديات من نوع ما، من داخل «حركة الحداثة»؟

– أبداً. بالعكس. أنا ما زلت أطالب الشعراء بأكثر مما هم فعلاً يغامرون به من «حداثة»، فضلاً عن أن هناك نكسة سلفية ترفض المغامرة بحجّة أو بأخرى، تغطية على عجز غريب في الخيال والذائقة الحداثيين. أما من داخل حركة الحداثة، فليس هناك – بالنسبة لما كتبت من شعر أو نظرية في الشعر – ما أجد فيه ما يطالبني بإعادة النظر في موقفي الشعري أو النقدي. والذي استجدّ منذ أوساط السبعينات هو دخول البنيوية الفرنسية ميدان النقد – ولكنه حتى الآن دخول قلق ومضطرب، إلا إذا استثنينا أعمال ناقدين أو ثلاثة يبدو أنهم متحكّمون في طريقتهم الجديدة. والكثيرون من النقاد البنيويين، على كل، انطلقوا من مواقع «النقّاد الجدد» (الذين كنت لحوالي ثلاثين سنةً في معيتهم)، أي أنهم متمسكون بمبدأ استقلالية النصّ، والتحرك من داخله. فالذي يحدث اليوم، إذن، إنما هو استمرار منطقي للدفع الذي أوجدناه وأصررنا عليه وتحرّكنا به منذ أوائل الخمسينات.

■ **وبعد أكثر من ثلاثين سنة من التبشير بالتجديد، ومن تأكيد الجديد والانتصار**

له، وبعد أن حقّقَتْ الريادة الشعرية لجيلكم ما حققت، في أي وضع تجد أفكار الأمس على أيدي جيل اليوم، وفي إنجازاته؟

– عندما تكون الأفكار ملك فئة قليلة، تكوّن ما يشبه المدرسة أو المذهب، يكون أصحابهما بحاجة إلى الشجاعة المستمرة والقدرة على المقاومة، وكلما ازداد التهجم عليهم ازدادوا هم أثراً في محيطهم الفكري، إلى أن تصبح الفئة الصغيرة هي الفئة الكبيرة، وإلى أن يغدو الغريب والاستثنائي والمستهجن هو المألوف والشائع والمرغوب. حينئذٍ لا تبقى هناك مدرسة، ولا يبقى هناك مذهب. وهذا بالضبط ما جرى بعد أكثر من ثلاثين سنة من «التبشير»، كما تقول. الريادة الشعرية لجيلنا، هي اليوم طريقة التسعين في المئة ممن يقولون الشعر وينقدونه في الثمانينات. وبما أن بعضنا بقي في الساحة، كمن كان ينتمي إلى عصر الديناصور، فإنه قد لا يرضى بالضبط عن الشكل الذي تحققت فيه أفكار الأمس، ولا يرضى عن إنجازات جيل اليوم، إلاّ أقلّها. القليل منها رائع، والكثير منها مكرور وضعيف العصب. ولعل العنصر الأكبر في هذه المشكلة هو ازدحام المتجرّئين على قول الشعر. فأنت لن تجد أمة في العالم عندها من الشعراء، عدداً نسبياً، ما عندنا اليوم. والنوعية لا يمكن أن تتحمّل هذا الكمّ كله.

■ **إن المتابع لك يمكن أن يلاحظ مسألة، هي أنك في الوقت الذي وقفت فيه – مع بداية نهوض حركة التجديد – موقف الكاشف عن، والمؤكد للكثير من القيم الشعرية، انعطفت من بعد لتقف موقف الناقد الكبير مما جاء به هذا الجيل الشعري. فهل أفهم من هذا أنهم لم يتصاعدوا بحلمك إلى ذراه؟**

– إذا كانت للحلم ذرى، فلا بدّ أنها كانت شاهقة، وكان بلوغها شاقاً، أو أقرب إلى المستحيل. فإذا كان للمرء أن يحلم، فليحلم بالأبعد، والأشهق،

والأعصى على المنال. فلنقل، إذن، إنه كان لي يوماً حلم من هذا النوع. ولكن يجب ألاّ نغالي في التعزز والتّمنّع. يجب ألا نطالب هذا الجيل الشعري بما يفوق طاقة أي جيل آخر. حركة التجديد قائمة، ونشيطة، ومنطلقة، مهما يعتورها من حُفَر، ومن عوائق تقحم في طريقها. ولكن الانطلاق ليس دائماً، وبالضرورة، في الاتجاه الذي أريده أنا، أو تريده أنت. وما الضرر في ذلك؟ في «مهرجان المربد» الأخير في البصرة، أعجبت ببعض الشعر التونسي الجديد إعجاباً كبيراً: وجدته طريّاً، ومفاجئاً يجمع بين براعة الصورة وبراعة اللغة.

وما دام هناك من يدهشنا بين حين وآخر، علينا أن نعترف بأن هناك من يتسلّق الذرى، وليبلغ منها ما يبلغ. تبقى القمم للأفذاذ - وهم قلّة في كل جيل، وكل عصر.

■ **وهنا أسأل عن القيم التي انتصرتم لها، أو عن حلمكم الشعري: ماذا كنتم تريدون، كجيل، أن يتحقق للشعر، وفي الشعر؟**

- القيم التي انتصرنا لها، وكانت محرّكة الحلم الشعري، لا يمكن حصرها في بضع جمل. ولكن لعلني أستطيع أن أجمل منطلقها حين أقول إنها كانت تنبع من ضرورة التحرّر من نوعين من القيود: القيود التعبيرية السلفية التي ما عادت تنسجم مع طاقات اللغة الكامنة والممكنة، والتي باتت تناقض حركيّة العصر بسكونيتها، والقيود الحياتية العرفية التي تبهظ العقل والخيال معاً بإيحاءات الحظر والتحريم. وبذلك كان على اللغة أن تُعَدّ وسيلةً، لا غاية، وكان لكلّ ما يعنّ للعقل وللخيال أن يُجعل مادةً ممكنة تجرَّب فيه اللغة بكل طاقاتها، وذلك من أجل إغناء اللغة، والعقل، والخيال - وبالتالي من أجل إغناء الحياة نفسها. وكانت المغامرة وستبقى عاملاً أساسياً في هذا الدفع الإبداعي جميعاً. والكثير من هذا ينطبق على الفنون الأخرى - على أن نضع «الشكل» مكان اللغة في الفنون المرئية، ويضع «النغم» أو «الأصوات» مكان الشكل واللغة في الفنون السمعية، وهكذا.

■ **وهل كنتم على ثقة من أن الواقع سيستجيب لكم، كما استجاب بالفعل؟**

- كنا على ثقة من ذلك، وإلاّ لما غامرنا. نحن لم نبدأ من نقطة اليأس، قطعاً.

■ **لكن الملاحظ عليك أنك في السنوات الأخيرة كدت تهمل الشعر: نقداً وكتابة... بل أقول إنه يكاد يكون خارج دائرة اهتمامك الإبداعي...**

- هذا صحيح. كتبت ما يكفيني عن الشعر والشعراء. وتحدّثت كذلك عنه وعنهم ما لو جُمع، كتابةً، لملأ عدة مجلّدات أخرى. أما الآن فما عاد يغريني هذا الموضوع إلاّ في ما ندر. غدا المدهش قليلاً جداً، والمملّ طاغياً وفي كل مكان. أما إهمال الشعر كتابةً، فله أسبابه ولا ريب، ولعلّ الخيبة في ما هو سائد من أهمّها، عدا عن أن ابن الخمسين والستين لا يكتب شعراً بحرارة أو غزارة ابن العشرين والثلاثين. بات العقل يتحكّم بما يقول المرء أكثر من قبل، وباتت العاطفة أشدّ تعقيداً ممّا كانت، وأقلّ انصياعاً للصيغ الشعرية مهما تحرّرت. ثم إن إغراءات تعبيرية أخرى باتت شديدة الإلحاح علي، أجد في منسرحاتها متعةً هائلة تجمع بين العقل والخيال وعشق اللغة تكاد تطالبني بالحياة من أجلها...

■ **لا شك أنك تقصد بذلك انعطافك نحو الرواية، بل أنت حولت الشعر إلى الرواية.. فروايتك مبنية في أجزاء كبيرة منها بناءً شعرياً، والشكل أساس في تكوينها وفي رؤية الحدث والشخصية فيها.**

- بالضبط. الرواية عندي، في بعض منها، شعر، وفي البعض الآخر أشياء أخرى كثيرة لا تقل تعبيراً وجمالاً عن الشعر، وتفوقه نفاذاً وأثراً في النفس والذهن. ولكن لا بد من الاعتراف بأن تجربتي الشعرية كانت دائماً محرّضة لا تهدأ ضمن تجربتي الروائية، كمن يقع في غرام امرأة تدفعه إليها دوماً عشيقته الأولى، فيندمج فيه عشق الاثنتين أو تندمج في عشقه الاثنتان، على نحو لا يستطيع تفسيره.

■ **ولكن مع وعيي هذه الأمور وتحولاتك فيها، أراني أسأل: كيف يحدث هذا؟ ولماذا يحدث عندك بالذات؟**

- من يدري؟ ربما لأن البعض يهبه الله شهيّة لا ينطفى أوارها، ولا يشفى غليلها، أو ربما، لأن القصة كانت الحبيبة الأولى، فصحّ عليها ما قاله الشاعر: «نقّل فؤادك حيث شئت من الهوى/ ما الحب إلا للحبيب الأول»... وإذا أردت أن أكون أكثر جدّاً، ربما وجدت السبب في أن المرء يتطوّر من الفن الأحادي إلى الفن التعدّدي. لقد وجدت أن الرواية فن مركّب، وبالتالي أشدّ تحدياً، وفي النهاية أكثر استجابة للقلق، والحيرة، والغضب.. وكلها حالات ظمأ ظالم يبحث عما يرويه. وهو ظمأ يتجدّد بسرعة، ولا بد له في كل مرة من ريّ. الرَّيّ والرواية - لعلهما متصلان بأكثر من مجرّد اللفظ. من يدري؟

■ **إذا ذهبنا مع الرأي الذي يقول: حقيقة الشاعر تكمن في شعره أكثر مما تكمن في كلامه على الشعر. ففي أية حقيقة كنت تتحدث في كلامك على الشعر؟ وهل هي ذاتها الحقيقة التي تكمن في قصيدتك، أنت الشاعر؟**

- الحقيقة التي كنت أتحدث عنها في كلامي على الشعر، أوجهها عديدة، وتجدها، في بعض فقط، من الدراسات التي جمعتها في كتابي «النار والجوهر»، ومقالات عديدة في كتبي النقدية الأخرى، وحواراتي التي لا تحصى، والتي تعود بداياتها إلى أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات ولا أعرف الآن أين ألقاها. أما هل هي ذاتها الحقيقة التي تكمن في قصيدتي، أنا الشاعر؟ فليس الجواب على ذلك بالقطع، في شعري. بالطبع بعض هذه الحقيقة، ولكن فيه أيضاً حقائق غيرها. وفي كلامي حقائق قد لا تجدها في شعري. فالشاعر إذ يكتب نقداً، قد يدافع ضمناً عن طريقته في الشعر، ولكنه لا يقصر همّه على شعره، حتماً. والناقد إذ يكتب شعراً، يسترشد بمعرفته ومواقفه، ولكنه يتعدّاها إلى ما هو وراء هذا الوعي

العقلاني. إذن، قد يُلقي الشعر والتنظير، عند الكاتب الواحد، ضوءاً كلاهما على الآخر، ولكنه لا يحدّده بالضرورة ولا يفسّره تفسيراً نهائياً. ويتعقّد الأمر لديّ أنا بالذات إذا تذكّرت أني كتبت شعراً كثيراً في أول شبابي باللغة الإنكليزية. وهو شعر له خصوصيته، والكثير منه يكاد يستحيل نقله إلى العربية. وقد كتبت معظمه في سنوات عصيبة من حياتي، فأنقذني من الجنون، ولعله أنقذني أيضاً من الانتحار.

■ حين كنت تكتب الشعر، كنت أيضاً تكتب القصة القصيرة، والرواية، والنقد، وكنت أيضاً تترجم وترسم. فهل كتبت الشعر مدفوعاً بتناقضات من نوع ما؟ بهاجس لم تستوعبه تلك الأنواع؟

- كتبته وكتبت غيره مدفوعاً بتناقضات، وإلحاحات، ومآسٍ.. تساؤلات، ورغبات غامضة، وإقبال على الحياة، وفقر، وكبرياء، ورؤى جنونية، وهواجس صوفية، وأحلام جحيمية، وعشق لكل ما تراه العين وتسمعه الأذن... أين يقف الصانع من كلّ هذا؟ لماذا عليه أن يستجيب لكل منبّه للذهن وكل مثير للحواسّ أربعاً وعشرين ساعة في اليوم؟ لماذا خلق الله هذا الجمال كله، وهذا الرعب كلّه؟ عندما أسمع قطعة «فيوغ» ليوهان سباستيان باخ على الأرغن، تصيبني نشوة كاسحة، وأقول لنفسي: لو أنني استطعت يوماً أن أعزف مثل هذه الموسيقى على مثل هذه الآلة الرائعة لربما أضحيت في غنى عن كل شيء آخر - كتابة أو رسماً، أو غيرهما. وها أنا أحاول كل يوم أن أجد البديل عن هذا الذي لم تتحه لي الظروف...

■ هل تجد في كتابتك الشعر ضرباً من ضروب تحقيق التوازن، ضرباً من الحل لإشكالية ما، تعيشها أو تعانيها؟

- لا، لسوء الحظّ. ربما شيئاً من الاعتراف، لإراحة القلب من بعض عنائه. ربما شيئاً من استيضاح تجربة تبقى مغلقة، ولا تسلّمني إلاّ طرفاً من نفسها، ربما شيئاً من لهفة العاشق الذي يعرف أن شهقة الحزن تنتظر دورها في حنجرته. أما

التوازن فلا يتحقق بسهولة. ربما كانت وسائل التعبير المتنوعة، وقد اجتمعت كلها معاً، هي التي أجد فيها بعضاً من هذا التحقيق، أو حلاً لإشكال ما يكاد المرء يتصور أنه قد بلغه، حتى يعود الإشكال إلى الشدّ والتوتر.

■ **في كتاباتك عن الشعر، تؤكد دائماً على ضرورة تشذيب القصيدة.. على إسقاط ما تراه غير ضروري فيها. فمن أي منطلق تقول بهذا، وتدعو إليه؟**

- من منطلق أساسي: هو أن عصر الانحطاط، الذي طال على الأمة العربية مئات السنين، أوقعنا في هذر لا ينتهي، كان آباؤنا يتصورون أن فيه فكراً، أو شعراً، أو بلاغة، أو حكمة، أو لست أدري ماذا. وورث الشعراء في هذا القرن (وكذلك الكتّاب الناثرون) عن عصر الانحطاط عادات لفظية تغطّي ثرثرتُها وركام أصواتها على خواء معظم ما يقولون، أو سذاجته، دع عنك قصوره المنطقي، وضعفه التخيّلي. القصائد العصماء إيّاها: معظمها تكرار، وترجيع أصداء القدامى، وإفلاسٌ في القدرة على الكشف أو النفاذ. تشذيب القصيدة، والحالة هذه، هو إزاحة الرماد عن الجذوة المتقدة، وإسقاط الأسمال المرقعة عن الجسم الفنيّ المشدود - إن كان ثمة فعلاً جذوة متقدة وجسم فنيّ. وليتعلّم الشعراء درسهم الأهم من المتنبيّ، أبرع الشعراء اقتصاداً في اللفظ وشداً لمعناه.

■ **وهل كنت تفعل الشيء نفسه مع قصائدك؟**

- طبعاً. بل إن قصائدي كانت دائماً نتيجة التقطير، وليس إقامة الركام على الركام. والكثيرون لا يفهمونني بسبب هذا التركيز الناجم عن حذف كل لفظة لا تقتضيها الضرورة المطلقة للصورة أو الفكرة - أو الشحنة العاطفية:

في المَحْل حلمنا بالربيع
أشهراً حرّى طوالْ
واستغثنا بالمطرْ
و لم ننم،

نستصرخ العشق القديم،
ولما أمطرت، كان المطرْ
والماه، دمعاً ودمْ.
أو خذ مثلاً آخر:
«وَرْقَةُ عُشْبٍ شقّت حجرْ:
أصيحةُ ديكٍ جلجلتْ،
شقّت الظلام، وجرّت الشمسَ
من شَعْرها، وأعلنت
سطوة النهار؟
معجزة الرعد على البوار، على
مشقّق الأفواه انقلبتْ
فاغرةً نحو السماء، والغيثُ انهمر!

أرجو إعفائي من ضرب المزيد من الأمثلة. إنما المهمّ أن تلمس مدى التشذيب، والشدّ والقضاء على كل رخاوة أو ترهّل في الصياغة اللفظية والشكلية، في آن معاً.

■ **هل هذا الذي تقول به، وتفعله، من صميم التلوين الفني والرؤيوي لحركة الشعر الجديد، كما أسستم لها واستشرفتم آفاقها؟**

- نعم على الأقلّ بالنسبة لي أنا، ولعدد قليل من الشعراء الآخرين.

■ **كم هو دور الوعي في كتابة ما سمي بـ «قصيدة النثر» كما كتبتها أنت وعدد من أبناء جيلك؟**

- «قصيدة النثر»! أعدنا إلى هذا المصطلح الخاطىء الذي تعلم أنني لا أقرّه ولن أقرّه إلاّ إذا أطلق على كتابات نثرية ولكنها مليئة بروح الشعر، أشبه بـ «أوراق عبدالله» التي كتبتها أنت في «كتاب الماء والنار»... «ضيقة هي

المراكب» لسان جون بيرس، قصيدة نثر. «الإشراقات» لرامبو، قصيدة نثر. بعض كتابات جبران خليل جبران قصائد نثر. أما ما أكتب أنا فهو «الشعر الحر» بمعناه المصطلحي الحقيقي، إذا كان لا بد من استخدام هذا المصطلح ما أبأس حالنا في بعض قضايا الأدب. نستعير من الآخرين مصطلحات لا نفهمها على وجهها الصحيح، ثم نبني على خطئنا نظاماً كاملاً يستمر فيه الخطأ إلى ما لا نهاية، فاسداً لأنه مبني على فاسد. قضية الشعر الحرّ في أدبنا الحديث مضطربة، مقلقلة، وأحياناً مضحكة، بسبب هذا الخلط في المصطلحات غير الدقيقة، والاعتزاز بإثمها. والواقع أن هذا النوع من الخطأ، والاسترسال في البناء عليه، ليس مقصوراً على الشعر لدينا فحسب. إنه آفة تنخر في الكثير من ضروب الفكر المعاصر في شتى الأقطار العربية نجد أننا بسببها لا ننتهي إلى نتيجة عقلانية يمكن الدفاع عنها، ونضطر بسببها أيضاً إلى اللجوء إلى المصطلح الإنكليزي أو الفرنسي قبل أن نطمئن إلى أننا واقفون على أرضٍ لا تهتز تحت أقدامنا، أو تميد بنا. والآن، هلاّ أعدت سؤالك، رجاءً.

■ **كم هو دور الوعي في القصيدة الحرة، كما استوعبته أنت، وكما تمثلته ومارسته؟**

- في العملية الفنية، يصعب دائماً فصل الوعي والقصد عن اللاوعي والتلقائية، ولكن ما من شك في أن للوعي دوراً كبيراً عندما تتقصّد الكتابة، أو النظم، على غير ما تلقّنه أصلاً، وعلى غير ما هو سائد. إلاّ أن استسلامك اللاواعي، واللاعقلاني، ضرورة لا بد منها في الشعر، في الدفقات اللفظية الأولى التي تخلق لك الصورة الأساسية والمناخ الجوهري لما تريد أن تقول، بعد أن تكون قد هيأت نفسك طوال الوقت لانتقاء ضرب معيّن من الصيغ لا ترضى بغيرها. وبعد ذلك تُعمل وعيك في ما تحقق من أسطر أمامك، وكلما تنوّع وعي الشاعر، زادت براعته - على ألاّ يسمح تعلمه بالمبالغة في تغيير الأصل، خوفاً من قتل عصب الحياة الذي يكون قد تخلّق في لحظات الدفق التلقائي في القصيدة - وهنا يدخل عنصر التشذيب، والتوحيد، وبتر الزوائد. فالوعي إذن له دوره المهم. والذي يحدث مع الزمن، أن الشاعر يكون قد أوجد لنفسه الطريقة التي ما عادت به حاجة لوعيها بشكل حاد لكيما ينتهي إلى الصياغة التي يريدها، وإلى نوع الرموز والكنايات التي تميّز شعره.

■ **لكنني ألاحظ عليك أنك منذ أن بدأت كتابة الشعر لم تبدأ من خط المشابهة لأحد. وعلى الرغم من انغمارك في تيار الحداثة الشعرية وتنظيرك لهذا التيار، فإنك بدأت من خط المفارقة له في كثير من مساراته (اللغة، الرؤيا، الشكل الفني، إلخ...)**

– أما إنني بدأت، كماتقول، من «خط المفارقة» لتيار الحداثة الشعرية، فمسألة فيها نظر. كنت، وما زلت، أتصور أن الحداثة الشعرية تتجلّى في ما أكتب أنا من شعر، على قلته النسبية، ولم أكن كثير الرضا عما يكتبه الآخرون متصوّرين أنهم «حداثيون». يخيّل إلي أنك تجعل مما كتب الآخرون معياراً للحداثة الشعرية، فتجد أن خطي يفارق خطهم. والواقع أن الحداثة، بمعناها الذي تبلور في فنون العالم منذ أوائل هذا القرن، لم تكن من نصيب الكثيرين عندنا، حتى عندما كتبوا شعرهم الجديد برموزه وأساطيره. لقد وجد معظمهم أن الشكل لا يتحمل «تثويراً» أكثر مما حاولوه – وحتى محاولاتهم الأولية اعتبرها مناوئوهم لمدة طويلة بدعة، ودسيسة، ومؤامرة على اللغة والتراث، إلى آخر هذه الحماقات في الرأي. وكان عليّ ألاّ أؤخذ بطريقتهم، وأن أنهج طريقتي الخاصة في «تحرير» القصيدة. ولعلّ فارقاً بين مزاجي وأمزجة المجددين الآخرين أكّد على الفرق بين أسلوبي وأساليبهم، كما أن كونهم، على الأكثر، وقفوا حياتهم على الشعر، ولم يريدوا غيره تعبيراً عن موقفهم من الحياة والعصر، جعلهم أكثر إلحاحاً على أهمية إنجازهم الشعري منّي أنا، لأن الشعر، ولا سيما بعد أن تخطّيت الثلاثين، كان يشغل من حياتي حيّزاً نادراً ما شغلني عن اهتماماتي الكثيرة الأخرى. في تلك المرحلة بالذات كنت أتحدّث عن الشعر، ومع الشعراء أكثر مما أكتب عنه أو عنهم، وأكثر بكثير مما أكتب من شعر.

■ **ولكن، ألا تجد قصيدتك متعالية على الواقع، منسحبة إلى نفسها في إطار الرؤية الذاتية، وكذلك اللغة؟**

- متعالية على الواقع؟ لا أفهم قصدك. ولا أفهم هذا النوع من النقد. كلنا من صُنْع هذا الواقع، فكيف «نتعالى» عليه؟ نتخطّاه برؤانا؟ ربما. حتى هذا يكاد يكون مستحيلاً. راجع قصيدتي «المدينة» كمثل واحد، إذا كان فيها تعالٍ على الواقع أو انسحاب منه، فقل لي أين هو. أما أن تكون الرؤية «ذاتية»، فأمر لا أساوم فيه مطلقاً. الشاعر هو صاحب الرؤى الذاتية، وغير ذلك نثر، ومحاولة بائسة للجدل أو ربما الشتيمة. قال أحدهم في الغرب - ييتس، على ما أذكر: «معاركة الذات هي الشعر، ومعاركة الآخرين هي النثر». مشكلتنا هي أننا، مهما تصورنا أننا تخلصنا من المنبرية، نريد في أعماقنا أن نبقى منبريين. أي أن الشعر يبقى مثقلاً ببعض من أسوأ ما في تقاليده الموروثة: الخطابة، وبالتالي المبالغة، والتنطّع، والدعاوة، والمديح، والفخر - إلى بقية «أبواب» الشعر التي كان القدامى يتحدثون عنها. وهذا كله شَطَبته الحداثة شطباً من قاموس فنونها - هذا إذا كنت تريد الحداثة. ثم، قل لي: إذا طالبنا الشاعر بالتنازل عن رؤيته الذاتية، ما الذي أبقينا له؟ ما الذي يبقى لامرىء القيس، وطرفة، والمتنبّي، والمعرّي، وأبي تمام، وأبي نواس، وابن الرومي، وكبار الشعراء الآخرين جميعاً، إن نحن جرَّدناهم من رؤاهم الذاتية؟ والرؤية الذاتية، أين جذورها أصلاً؟ أليست هي ما يتصاعد من أعماق الواقع وتلافيفه، من طينه وروائحه، من أحيائه وقتلاه؟. هنا يحضرني شعر محمود درويش - هذا الشاعر الرائع، المذهل: إنه صاحب أكبر رؤية ذاتية، يهبها العالم بسخاء خرافي. إنه جزء من هذا الواقع الفاجع الذي يعيشه ويكتب عنه آلاف «الشعراء» الآخرين، ولكن رؤيته الذاتية له هي التي تضعه في المرتبة الأسمى منهم جميعاً. فالرؤية الذاتية هي التي تفرّق بين أسلوب وأسلوب، بين فنان وفنان... أما اللغة، لدى الشاعر فهي العنصر الأساسي من تجربته التعبيرية: عليه أن يمتلكها في كيانه أولاً، ثم يوحّدها عضوياً في الجسم المتكامل لديه لفظاً ورؤياً. فالشعراء، والكتّاب الذين يستحقون القراءة في نهاية الأمر، سيماؤهم في لغتهم.

■ أرجو ألاّ يكون السؤال محرجاً، وأن يتخطى الجواب حدود التواضع وأنا أسألك عن قيمة ما كتبتم من شعر - أنت

وتوفيق صايغ بالذات – في مسار حركة الحداثة في الشعر العربي الجديد؟

– كان لتوفيق صايغ عبقريته الخاصة، وكونه قليل الذكر في ما تقرأ هذه الأيام عن الحداثة لا يلغي سطراً واحداً مما كتب، ولا ينال من أهميته في شيء. أكبر سماته أنه ليس جماهيرياً، وما أراد يوماً قط أن يكون جماهيرياً. سيبقى شاعراً للقلة، للنخبة إن شئت، لصعوبة لغته من ناحية، وانغلاق رموزه من ناحية أخرى، ولكنه من القلائل بين كتّاب العرب المحدثين الذين كلما ازددت نفاذاً إلى دواخلهم، ازددت كشفاً وذهولاً – على العكس من معظم الآخرين. والغريب أنه شبيه بصديقه، وضده، خليل حاوي: راح خليل حاوي لأكثر من عشرين سنة يخاطب الناس جهراً، يعلن لهم حبه جهراً، ويغضب عليهم جهراً، إلى أن يئس منهم جهراً، وانتحر. وتوفيق صايغ راح لأكثر من عشرين سنة يخاطب نفسه – اثنين أو ثلاثة على الأكثر توحّد فيهم – لا يرفع صوته بأكثر من الهمس، يتحدث عن حبه وعذابه ويعدّد جراحاته، إلى أن يئس من نفسه بحشرجة لا تكاد تتعدى الهمس، ومات ميتة المنتحر... (وأقول هذا معتمداً على ما قرأت في اليوميات الخاصة التي كتبها قبيل موته في بيركلي) وشعر هذين الشاعرين يكتسب بذلك، إضافة إلى قيمته الجوهرية الأصيلة فيه، قيماً مركبة أخرى... والآن سألتني عن قيمة ما كتبنا من شعر؟ لست أدري لماذا جرت عادة النقاد على أن ينظروا إلى ما كتبت أنا وما كتب توفيق صايغ بمنظار واحد. الواقع أن بين أسلوبينا فروقاً كبيرة، ولئن كنا أيام حياة المرحوم توفيق على اتصال دائم حول ما نكتب – وقد لا تعلم أنه هو الذي رتّب لي نشر «المدار المغلق» عام 1964 في بيروت وأشرف على طبعه، بقناعته العميقة بأهميته – فإننا كنا نعي أننا، رغم إصرارنا على كتابة «الشعر الحرّ»، كنّا في الوقت نفسه نسعى في نهجين مختلفين تماماً، وأن يبدوان متقاربين: فخلفيته الدينية القوية، ومصطلحاته وكناياته المسيحية التي كانت تأتيه بيسر لكثرة ما يحفظ من الأناجيل، والمزامير، وأسفار العهد القديم – كانت أساساً بنى عليه خلافه مع نفسه وعراكه مع ربّه على نحو قد لا يعرفه إلاّ المتصوّفه الكبار. وأنا لا أزعم أن لي خلفية أو مصطلحات تماثل ما لديه منها في شيء. طبعاً، كانت

تجربتنا الفلسطينية مشتركة، وكنت على معرفة جيدة بخلفيته، ومصطلحاته، بقدر ما كان هو على معرفة جيدة بخلفيتي الحياتية ومصطلحاتي الثقافية، الأمر الذي هيأ لكلينا فهماً واضحاً لكل شاردة أو واردة في شعره أو شعري مهما تكن «مضمنة» - مما لم أجده في أي ناقد آخر، لسوء الحظ...

وتسألني الآن عن قيمة ما كتبنا من شعر. في فترة ما، كان هذا الشعر مهمّاً بالنسبة لنا، وبالنسبة لبعض الذين كنا نحترم إدراكهم وذوقهم وبعد نظرهم. أما في مسار حركة الحداثة في الشعر العربي الجديد، فأنا ما تساءلت يوماً في ما مضى، ولن أتساءل اليوم، عن قيمة شعرنا، أو أثره، لأنه أضحى جزءاً لا يتجزأ من تجربة العصر، وبعضاً من قوة دفعها المستقبلي يستحيل فرزه إلا بالتمحيص النقدي واللغوي والتاريخي. ولكن، في عالم مليء بالضجيج وقرع الطبول، من السخف أن تحاول منافسة مطلقي الضجيج وقارعي الطبول بصوت حنجرتك.. ثمة في الحياة ما هو أروع، وأجدى، وأجدر بالجهد.

■ **لكنني مع ذلك لا أجدكما، أنت وتوفيق، قد حملتما شيئاً من «العدوى الشعرية» إلى الآخرين، حتى لأحسب أن قصيدتكما ظلت قصيدة مغلقة على نفسها، ولم تخرج بتجربتها عن حدود ما كتبتما.**

- أهذا ما تعتقد؟ فلأحمد الله إذن على هذا التفرّد! ولكن لماذا ما زلت أرى من يقرأ هذا الشعر، رغم تفرده، ويكتب عنه الدراسات؟ ولماذا أنت بالذات تسألني هذه الأسئلة كلها؟ لا بد أن هنالك خطأً ما؟ في مكتبات بغداد كلها، أرجو أن تجد لي نسخة واحدة من «تموز في المدينة»، أو «المدار المغلق»، أو «لوعة الشمس» - ولك أن تقاضيني أي ثمن شئت عنها، مع أن ثلاثتها أعيد طبعها في السنتين أو الثلاث الأخيرة. وحديثك عن «العدوى الشعرية» يذكّرني بأن ناقداً في لبنان كتب مقالاً قبل بضع سنوات، دعاني فيه بـ «مخرّب الشعر العربي الحديث». لحسن الحظ، لم أقرأ هذا المقال، ولكن يبدو من عنوانه أن كاتبه خشي على الشعر من العدوى الصادرة. اندهشت يومئذٍ للحظتين، ولكني تعلمت درسي

منذ زمان، عما أكتب، وما عدت أندهش لسماع نقيض ما أتوقع. بل ما عدت أتوقع أن أسمع إلاّ النقائض، والحمد لله مرة أخرى. «لسعات الذباب لا توقف حصاناً راكضاً»، قال بيتهوفن في يوم ما. وحتى إذا كف الحصان عن الركض، فإنه لن يفعل إزاء لسعات الذباب أكثر من كشّها بالذيل.

■ **وإلى أي مدى أثّر عليك العيش في واقع الغرب، والحياة ضمن مناخات ثقافاته، بل والتكوين الذاتي الأول الذي تملك من خلال هذه الثقافات وما انبثق عنها من تيارات جديدة؟**

- لست أدري... من ناحية، أراني منسجماً مع نفسي، ومن ناحية أخرى، أراني مشاغباً عليها. إمّا أن تتقوقع، وتقتات على أحشائك، وتبقى داخل قوقعتك متصوّراً أنك آمنٌ وسيد الدُّنى، وليكن ما يكون (وما أرعب ما يكون أحياناً!)، وإما أن تنفتح على فكر وفنون الإنسانية جمعاء، وتعرّض كيانك لهزّاها وضرباها، مؤمّلاً في أن تعطيها شيئاً، مهما قلّ، من فكر وفنّ قد يساهم في تقدّمها أو تغيرها، وليكن ما يكون. مما يذكرني، للمرة الألف، بعبارة هاملت الرهيبة: «إني والله لأستطيع أن أحصر في قشرة جوزة، وأعدَّ نفسي ملك الرحاب التي لا تحد - لولا أنني أرى أحلاماً مزعجة». ومنذ صباي، لأمر ما، قررت ألاّ أحصر في قشرة جوزة، وأن أكون جزءاً من العالم، وجزءاً من العصر. ولو أن ذلك لم يضع حداً للأحلام المزعجة، التي هي، في ما يبدو، قدر البشرية. يبدو أنك تحسب أن ذلك يعني «العيش في واقع الغرب، والحياة ضمن مناخات ثقافاته».

واسمح لي أن أقول: إن هذا الكلام هراء. أن تعيش في هذا العالم، وفي هذا العصر، يعني أن تكون شمولياً بمعرفتك، وثقافتك، وحسّك، والشمولية تقتضي العمق التاريخي والاتساع الجغرافي معاً. جاء عصر النهضة الأوروبية بفكرة «الإنسان الكوني» مثلاً أعلى لكل مفكّر ومبدع، حتى باتت تبدو وكأنها من «اختراع» الغرب. وواقع الأمر، أن الفكرة كانت محصّلة الحضارة العربية التي تمثلت في علمائها الموسوعيين الأفذاذ طوال ما يقارب أربعمائة سنة من الزمن،

وعندما خرجت أوروبا من سكونيتها المظلمة، تسلّمتْ هذا المثل الأعلى في الكينونة والمعرفة من العرب أنفسهم. هذا التداخل في مجالات المعرفة، وهذا الانفتاح على كل إنجاز بشري، وهذا الانغمار في كل سعي ممكن مهما تكن لغته، هذه كلها حين نجابهها اليوم، لماذا يتحتّم علينا أن نحسب أنها ثقافات الغرب، دون غيره؟ لماذا نرضى بالحركية للغرب، ونرفضها لأنفسنا – في حين أننا كثيراً ما نتلقّى نتائجها في أسوأ أشكالها ونحسب أنها من ابتكارنا؟... أنا، في قضايا الثقافة؛ أرفض أن أضع حدوداً وفواصل بين الشرق والغرب، بين الشمال والجنوب، لأنني أرى أن الحضارة الإنسانية في جوهرها كلٌ لا يتجزّأ، مهما تكن الذرائع المزعومة: المعتقد، والعرق، أو اللغة. وليست المسألة في خاتمة المطاف إلاّ: المعرفة أو اللامعرفة. واللامعرفة نيلٌ من الإنسان، أينما يكن موطنه... هناك يوم أسود أرجو ألاّ نراه وقد أعاده علينا متسلّطون جهلة، هو اليوم الذي ضرب فيه الطبيب الحكيم أبو بكر الرازي على رأسه بكتابه «الحاوي» ضربات عنيفة متكررة، إلى أن غشي بصره... أو ذلك اليوم الذي كُفِّر فيه غاليليو لأنه قال بدوران الأرض حول الشمس. نعم، أفكار كهذه كان لها ولا ريب أثرها في كتاباتي، ولم يكن لي يوماً أن أتغاضى عما تعطي ثقافات العالم من تيارات جديدة تؤكد على الدفق والحيوية في العيش، والذهن، والرؤية، كما أنني لم أجد فيها ما يتناقض وعبقرية اللغة العربية وإمكاناتها، المتمثلة بعبقرية الأمة نفسها وإمكاناتها، إذ تعكس الواحدة الأخرى.

■ **وهل بقيت حريصاً على هذا الاتصال، أم سعيت إلى نوع من الانفصال؟**

– ليست المسألة مسألة حرص: إنها طريقة في الحياة ملأى بذاتها. قد تأتيني بالتناغم والرضا داخلياً، وقد تأتيني بالنزاع والتمزّق. ولكنها تأتيني غالباً بوهج أقابل فيه الكثير من الظلام الذي من دأبه أن يحشر نفسه في حنايا النفس.

■ **وهل تعتقد أن هناك قيماً شعرية جوهرية خارج هذا الذي قلته عن نفسك وتجربتك؟**

- القيم الشعرية الجوهرية كثيرة، و لم أتحدث هنا إلاّ عن أقلّها. لن أطمع أنا، كما أرجو ألاّ تطمع أنت، في أن نأتي إلاّ على أولياتها في جلسة صميمية كهـــذه. لقد أردت أن تضعني في موقع المدافع عن شعره، أما أنا فأردت أن أدافع عن الشعر نفسه. وأرجو ألا تعتبر الحديث عن تجربتي إلا حجة للحديث عن قضايا الإبـــداع الأكبر والأشمل والأهم.

11 تموز 1985

الرواية والزمن والجوهر المتكرّر

اسمح لي، في البداية، أن أذكر أنك في إحدى مقالات كتابك «الرحلة الثامنة» والمعنونة: «الرواية العربية والموضوع الكبير» تقول:

«إذا كان للرواية أن تنبثق عن تجربة الفرد والجماعة، من ناحية، وأن تفعل فعلاً دينامياً في حياة الفرد والجماعة، من ناحية أخرى، فلا بدّ لها، في ما أرى، أن تنشط كعمل فني على مستويين اثنين، هما:

أولاً، مستوى الواقع (الفن مرآة المجتمع... إلخ).

ثانياً، مستوى الأسطورة.

والمستوى الثاني في غاية الخطورة، ولا يتحقق بيسر، بل إن المستوى الأول (الظاهر) حيث يحاول الروائي إعادة خلق الواقع في شكل متنام متكامل قد لا يتحقق بنجاح، نفسياً، إلا بتحقيق المستوى الأسطوري المضمن».

وإذا كنت قد كتبت هذا الكلام ما بين العام 1961 و1966 فإن ذلك، في اعتقادي، هو ما سعيت إلى تحقيقه، في ما بعد، روائياً، سواء من خلال «السَفينة» (1970) أو من خلال «البحث عن وليد مسعود» (1978)... مؤكداً واحدة من القضايا المهمة التي يوليها النقد اليوم الكثير من العناية، وهي: «أن يكون أدبنا الإبداعي نتيجة لوعي أصيل وثيق الارتباط بالزمان والمكان، وسعي دؤوب لإيجاد الأشكال الفنية القادرة على التعبير عن هذا الوعي».

هذا «التأكيد» بطرفيه.. وتلك «الحقائق الموضوعية» الأساسية التي تنطلق أنت منها في تثبيت معالم العمل الروائي وتحديد طبيعته،

يصلحان منطلقاً للحديث عن عالمك الروائي، كما يصلحان أن يكونا مدخلاً للحوار معك داخل خصوصية هذا «العالم»، وضمن حركة الإبداع فيه.. إذ أرى أن عالمك الروائي يتشكل على محور أساسي، هو: فلسطين، بأحداثها، وإنسانها، وبما دفعت إلى العقل العربي من ميراث ضخم من الأحلام، والحقائق، والبطولات التي تشبه الأساطير، والطموحات التي هي من أكبر ما شد هذا الشعب المنفي الممزق، مكاناً وأرضاً، إلى أفق المستقبل. فلسطين، بكليتها، هي النول، وهي الخيوط التي تلتقي عند هذا «الزمان الفلسطيني» الذي يخوض الإنسان العربي فيه واحدة من أكثر تجارب عصرنا حدة وقسوة. وبقدر ما هي تجربة مرارة في الحياة والنفس، وبطولة في الواقع، فإنها، أيضاً، تجربة بحث جديد في الشعور والوجدان الفلسطيني، في محاولة لتفسير أفعاله وسلوكه ومعتقداته.. ليعطي هذا الوجود (وجوده هو، ووجود الآخرين) نكهة ترابية خاصة.

ولأبدأ الآن بالأسئلة:

■ **بما أنك أخذت في السنوات الأخيرة تركز على الرواية وتعطيها أهمية خاصة بين الفنون الكتابية الأخرى، فإنني أود أن أسألك هنا عن هذا «الهم الروائي» الذي يملأ لك حياتك.**

- في الواقع هناك همان: الهم الأول هو الشخصية والحدث. هنالك الشيء الذي يلح عليك لكي تقوله، لأنه يجب أن يقال. هذا الهم أولي. وأساسي في الرواية.

لكن، هناك هم لا يشعر به الآخرون أحياناً، وهو همّ مركزي يؤثر في نوع الشخصية، وفي نوع الحدث، اللذين تملأ بهما الرواية. وهو: همّ البنية، البنية الروائية.

كلما كتبت رواية شعرت أن هناك أشياء أردت، منذ الطفولة ربما، أن أقولها.. فأقولها مرة.. ثمّ أعيد الكرة فأقولها مرة ثانية بشكل آخر.. ثم أعيد الكرة فأقولها بشكل ثالث.. وفي كل مرة أحاول تطويراً لنوع الشخصيات، ولنوع

الحدث.. فهي، من ناحية، متميزة.. وهي، من ناحية أخرى، متصلة بما سبقها. لكن، في كل مرة أيضاً، يساورني، بقوة، «الهم البنيوي».. الهمّ التركيبي: كيف تركب هذه الشخصية، وهذا الحدث في نسق معين يجعل للرواية قيمة فنية «إضافية»، قيمة تضيف بعداً آخر إلى بعد المستوى. إننا لا نريد أن نقول شيئاً معيناً فقط، وإنما نريد أن نحدد: كيف نقوله؟ هذا الهمّ هو هم الفنان العميق منذ القدم.. منذ أن رسم الرسام على حائط الكهف لأول مرة، ومنذ أن نطق الشاعر بأول بيت من الشعر..

وفي الرواية.. هذه الخواطر البنيوية التركيبية تشغل بال الكاتب أكثر من غيرها، حالما تلوح له الخطوط العريضة لموضوعه الجديد فهو يريد أن يجعل الكلمة وسيلة لتصوير أشياء ربما لم تكن في السابق تخطر في البال بهذا الإلحاح. فمثلاً أريد أن أجعل الكلمة وسيلة لتصوير الزمن. أجعل منها وسيلة للخوض في المشكلة الزمانية، بحيث أوحي للقارىء بأنه يَعْبُر معي مساحات زمنية لها امتدادات، ولها أعماق، من دون أن أقول له إنّني أروي قصة تاريخية. ليست القضية قضية تاريخ، ولا هي قضية تسجيل.. إنما هي الإيحاء له بالأعماق الزمنية التي قد يحس بها أي إنسان، ولكن ليست له القدرة على تصويرها.

هذا همّ أساسي للروائي اليوم.. وهو هم أُعنى به، وأعاني منه، وأتمتع بمعالجته عن طريق الكلمة. فاللغة نفسها عنصر أساسي من عناصر هذا التركيب القصصي، أُسخّرها وسيلة أخرى لتصوير الأبعاد الزمانية التي حاول بعض الروائيين تصويرها بأشكال مختلفة، كلّ على طريقته. وأنا أرجو أن أكون واحداً منهم.

■ **وهذه الخاصية واضحة في رواياتك التي نلاحظ فيها عنايتك بالناحية البنيوية. كما أن عنصر الزمن، وتعميق الإحساس به واضحان أيضاً فيها، ولكن ما أريد أن نتوقف عنده هنا هو مدى الاختلاف في تناول هذا الجانب بينك وبين الروائيين الآخرين ممن ألمحت إليهم.**

– أنا هنا أشير إلى الروائيين الغربيين المهمين – ولا أدري مدى اختلافي عنهم – ولو أن فوارق الخلفيات والبيئات والتراث تؤدي، حتماً، إلى اختلاف، مهما يكن مداه. ولكن ليست مهمة الروائي أن يحلل هو رواياته تحليلاً مقارناً، إنها مهمة الناقد. سنجد، ولا ريب، من ينبري إلى تحديد بعض نقاط الالتقاء مع الآخرين، فيذكر استخدام الروائيين الفلاش باك، والمونولوغ الداخلي، والاهتمام المتزايد بالتحليل النفسي والأحلام والهلوسة، وتيار الوعي بدرجات متفاوتة وأساليب متنوعة (يقول الدكتور محمد شكري عياد، في دراسته الممتازة عن الرواية العربية المعاصرة إنني أول من استخدم بعض هذه الطرق في الرواية العربية، وذلك في «صراخ في ليل طويل» التي كتبتها عام 1946، والعهدة عليه). وقد نجد من يذكر أن تجارب «جيمس جويس» بهذا الصدد في «يوليسيس» هي مدرسة كل روائي حديث، مهما نأى عنها أو تمرد عليها. هذا كله حسن. فالرواية، كطريقة في الرؤية والتعبير، تعينت لها عدّتها من بلزاك ودستويفسكي وفلوبير، وغيرهم من أساطين القرن التاسع عشر، إلى جيمس جويس، وفرجينيا وولف، ود. هـ. لورنس، وأولدوس هكسلي، ووليم فوكنر، وغيرهم من أساطين هذا القرن. ولن يزعم روائي، مهما كان أصيلاً، أنه ابتدع أسلوبه من الصفر، أو أنه لم ينهل من ينابيع هؤلاء الصانعين المهرة، ولكن الذي يبقى دائماً، عندما يحذق الروائي الطرق الأسلوبية كلها، هو ذلك الشيء الجديد المتميز، كبيراً كان أم صغيراً، الذي يأتي به لهذه الطرق المتشعبة التي لا يمكن، مسبقاً، تخمين منتهياتها، كما لا يمكن تحديد مطباتها ومنعطفاتها. وكل طريقة، إذا عرف الفنان شغله، تنفتح على عشرات الطرائق التي تتيح نفسها له. فهيكله الأسلوبي، في خاتمة المطاف، لن ينهض على قدميه إلا إذا ملأه بخصوصيته، ونفاذه، وقدرته على استدرار الأحاسيس والصور – وذلك بواسطة ما ينتقي وما يبتدع من طرائق. فهو بشكل ما (وهذا الشكل هو سره الخاص) يركب هذا الهيكل، ثم يفككه، ثم يعيد تركيبه، ليفككه، ويعيد التركيب.. وهكذا إلى أن تقوم عمارته جزءاً من معرفته وحلمه معاً.. جزءاً من كيان ذهنه وروحه، وكيان مجتمعه وبيئته، في آن واحد، ويكون قد استطاع أن يمسك في تضاعيف هذا البنيان، على نحوه الفذ، بذلك الذي تخفق كل وسيلة أخرى عن الإمساك به: الزمن.

هل تذكر الشريط الذي يسجله «وليد» بصوته ويتركه في السيارة في «البحث عن وليد مسعود»؟ إنه طريقة واحدة، غير أنها لن تؤدي إلى غايتها إذا لم يوضع الشريط ضمن تصميم معين في البناء الزمني، الذي هو الرواية بأكملها. كل فصل في هذه الرواية يتداخل في الفصول الأخرى وينحل عنها معاً، إذا جاز هذا القول، فهو له فذاذته وسماته وهو، في الوقت نفسه، مجذر بالأعماق التي تستوعبه بزمنيتها جزءاً من التجربة الكلية الواحدة. ولكل كلمة مكانها في خلق هذا «الحلّ والشَدّ» المعماري. فأنا تهمني قرائن المعاني والتداعيات الخفية التي تحملها الكلمات، بحيث يتحقق لها أن تدفع بالفكرة إلى الأمام، وأن تعود بها في الوقت نفسه، إلى الينبوع الأول الذي يهبها المزيد من نسغها، وهو النسغ الذي يضمن نضارة النمو والإيناع المعقدين في ذهن المتلقي، ويوحي إليه بأنه قد دخل حياة أخرى إضافة إلى حياته.

مهما يكن من أمر، فإن هذه الناحية واحدة من نواح عديدة، يؤلف كل منها همّاً يبقى الكاتب مسكوناً به مع الهموم الأخرى حتى النهاية.

■ **أودّ أن نعود إلى الناحية التي أشرت إليها قبل قليل، وهي معاودة الإيقاع على ذات الفكرة، وإكسابها إبعاداً جديدة في كل مرة..**

- الفكرة التي تشعر وأنت صغير أنك استطعت أن تلمس جوهراً منها، تشعر، بعد عملك الأول، أن هذا الجوهر منها قد تسرب من بين أصابعك، ولم تحدده بالضبط.. فتحاول حصره مرة أخرى. في ما بعد ترى أن الذي قلته مجدّداً لم يف هذا الجوهر حقه، فتقوله مرة أخرى..

كثير من الشعراء يقضون حياتهم وهم يكتبون القصيدة تلو القصيدة طلباً لتلك القصيدة العزيزة الواحدة التي تشع في أذهانهم ولا تسلم نفسها كلياً لألفاظهم. إنها المغامرة المتجدّدة مع الزمن في إيجاد الشكل الآخر الذي يجسد الفكرة الأولى التي أراد أن يقولها الشاعر. تجد ذلك في المتنبي.. تجده في كل الشعراء الكبار.

غير أن كل محاولة جديدة من المبدع تجعل من الفكرة نفسها شيئاً جديداً.. يكفي أن تتغير الطريقة، لكيما يتغير المحتوى الذي يتم بواسطتها، وهكذا، فإن المحاولة اللاحقة لا تلغي المحاولة السابقة قطعاً، ويبقى لكل محاولة فذاذتها. فالفكرة الجوهرية الأولى لا تزداد أوجهها وأبعادها بالضرورة، بقدر ما تولد من داخلها فيضاً من لآلئها، فيتعدد الجوهر، ويتكاثر العرض، ويكتشف المبدع في كل مرة جوهراً آخر يحدد بعضه، ولا يأتي عليه كله، وهكذا يندفع إلى مزيد من شعاب كانت مجهولة.. شعاب من الدهشة، والمعاناة، والنشوة، طيلة حياته الفنية.

لعل هذا الأمر يتنامى، على نحو أوضح، في الرواية، وخصوصاً بالنسبة لتجربتنا نحن - تجربتنا العربية.. فهي تجربة ضخمة، مركبة، لم تسجل، حتى تاريخيّاً، بشكل جيد، فكيف بالشكل الروائي...

التجربة الروائية العربية محدودة جداً. ولذا فإننا، كلما بدأنا ببلورة الأحداث أو الشخصيات، أو تناقضات الحياة، أو تناغماتها، عن طريق المعالجة الروائية نجد أننا، في الواقع مغامرون، بل مغامرون في متاهة. لكننا نرجو أن نعبر المتاهة، لنعود منها أخيراً بشيء مكثف، مجوهر، هو هذا «العمل الفني» الذي أخذ جيلنا يوليه اهتمامه المتصاعد.

■ **دعنا نتوقف عند هذا «الجوهر الواحد» الذي يتعدد الإيقاع عليه. ترى، أية فكرة جوهرية هذه التي تشدك إلى الإبداع المتواصل؟ هل هي واحدة في كل الأنواع الأدبية التي تمارس الكتابة فيها؟**

- لو استطعت أن أحدد هذه الفكرة الجوهرية في كلمات قليلة لما كانت بي حاجة إلى الكتابة باستمرار، ولكن فلأجرب: هناك تمجيد الحياة، وهناك الحس بها كفاجعة.. هناك الجذر الفلسطيني، وهناك المنفي الضارب في دروب الدنيا عودة إلى جذوره. هناك المدينة العربية الأشبه بقرية كبيرة، والناضجة فجأة نضج حضارات الدهور، وهناك النفاذ إلى حجراتها والتغلغل في دهاليزها وهي تتغير وتتضخم. هناك الطفولة والبراءة والوهج، وهناك التجربة والخيبة وغلاظة

القلب، هناك الكشف والإثارة، هناك الممكن الرائع والمستحيل الأروع. هناك الموت والاندثار، وهناك احتراق الموت إلى ميلاد جديد وانبعاث جديد. وعبر ذلك كله هناك الحب والخلق، والتعمق في سر الهوية. هناك الزمن كهفاً، والزمن قبة، والزمن فضاء ملتهباً. وهناك أيضاً رحاب الكلمة التي يوسعها العقل ويترامى بها الخيال، والبحث بها عن ذروات النشوة الإنسانية...

هذه بعض أوجه الفكرة الجوهرية التي تملأ ما يشبه البئر في داخلي، أدلو إليها بدلوي كلما استطعت لأستخرج شيئاً منها يروي بعض هذا العطش الهائل في النفس والذهن. والأنواع الأدبية التي أمارسها تتصل جميعاً في هذا الجوهر الواحد المتكرر. وما عملية الكتابة بأنواعها، دخولاً في الجزئيات والتفاصيل، سوى إدلاء الدلو في كل مرة في البئر، لاستخراج شيء من أعماقها له القدرة على تحريك قوى الخصب في الإنسان - كفرد أو كأمة.

■ **إن الزمن، و«الوعي بالزمن» من القضايا المهمة التي يطرحها النقد المعاصر. ولا أريد أن نكون بعيدين عنك في الحديث عن ذلك. لنأخذ روايتيك: «السفينة» و«البحث عن وليد مسعود». أريد حكمك الشخصي (النقدي) على هذا الوعي بالزمن فيهما..**

- الروايتان (في حكمي) مختلفتان شكلاً، متفقتان غاية: كلتاهما تسعى نحو النتيجة نفسها من حيث الوعي بالزمن. «البحث عن وليد مسعود» تتكامل بتصوير هذا الزمن الدائري إضافة إلى الزمن الأفقي.

في الواقع، عندي هذا الشعور القوي الذي يبدو أنّه تبلور عند العرب عبر قرون الحضارة العربية، وهو: إن الزمن دائري، وهو شعور ضمني قوي متغلغل في المخيلة العربية، كما نتمثلها في المكتوب والمأثور، وله فعله الخاص في موقف العرب من التاريخ. عند الإغريق كان الحس بأن الزمن أفقي - خط متواصل مستمر - بخلاف الحس العربي منذ الحضارات الرافدينية الأولى.

نحن لو درسنا مشكلة الزمن في «ملحمة كلكامش» لوجدنا هذا الحس بالزمن الدائري الذي تؤكده النهاية عندما تسرق الأفعى نبتة الخلود من كلكامش، لتنغلق عليه الدائرة الحتمية، ويستمر الزمن في تلولبه. قد تكون الدوائر الزمنية متداخلة، تحتوي الواحدة الأخرى، وتؤثر في حركة ديمومتها. ولو درسنا «ألف ليلة وليلة» من هذه الناحية لأدركنا نتيجة مماثلة.

ليس هنا مجال الخوض في هذه القضية، ولكن الذي أريد أن أقوله هو أنني لاحظت أن العديد من الفنانين في العالم، في الستين أو السبعين سنة الأخيرة، جعلوا يبتعدون عن حس الزمن الإغريقي المتغلغل في الحضارة الأوروبية، ويقتربون من الفكرة العربية عن الزمن. (لاحظ انصراف الفنانين الأوروبيين المحدثين عن التراث الإغريقي الروماني، إلى التراث الشرق أوسطي، في الرسم والنحت، بشكل ظاهر؛ فأخذوا يعالجون الزمن على أنه ليس مجرد لحظات متلاحقة، وإنما هو تركيب دائري، فتنتهي الدائرة إلى حيث بدأت في الحس الزمني عند الفرد، حتى «الفلاش باك» إنما هو وليد هذا الحس الجديد.

شيء من هذا حاولته في «السفينة» وفي «البحث عن وليد مسعود». في الظاهر، اصنع للرواية هيكلاً زمنياً محدداً: قد يكون ليلة واحدة في «صراخ في ليل طويل»، أو سنة واحدة في «صيادون في شارع ضيق» وفي «السفينة» جعلته أسبوعاً واحداً. أما في «البحث عن وليد مسعود» فتجرأت وجعلته خمسين سنة.. نصف قرن.

لكن هذا يظل مجرد هيكل ظاهر. المهم: كيف تتنامى الأحداث وتتواشج ضمن هذا الهيكل، وتوحي أنّها بنت ساعتها في اللحظة الواحدة، وأنّها، في الوقت نفسه، بنت الزمن كله، فأنت لست ابن هذه اللحظة فقط، أو هذا اليوم، أو هذه السنة، وإنما إبن الخمسين سنة.. أو، في الواقع، ابن العشرين دهراً التي عاشتها أمتك.

الكهف الزمني ينقبض أو يتسع، ودوائره الهندسية تتحد في المركز أو تنزلق على محورها الواحد. لا أدري إن كنت أوضحت نفسي: المهم أن هذه هي محاولة وعي الزمن في الذهن، ويجب دائماً أن نذكر إننا حينما نكتب قصة نثير فضول

القارىء لنستوعبه في أفكارنا، لنجعله يعيد النظر معنا في تجربته الغائرة في أعماق نفسه، لنستوضح معاً، في نهاية الأمر، زاوية أو زاويتين من مناطق الوعي - أو اللاوعي - في دوامة عصرنا.

في النقد الروائي الغربي يجد المرء اهتماماً بهذه الناحية أدى إلى طرائق نقدية جديدة، وهذا الاهتمام ميزة واحدة من ميزات الكتابة اللانقدية اليوم، أما عندنا فهو يكاد يكون في حكم المفقود. ناقدنا، على حد القول المأثور، لا يرى الغابة بسبب الأشجار التي أمام عينيه.

■ استوضحك هنا شيئاً عن الكيفية التي تتفاعل بها مع قارئك، لتستوعبه، وأي نمط من القراء هو هذا؟

- يا ليتني كنت أعلم ما الذي يفعله أي كاتب سوى أن يحاول استيعاب القارىء في ما يشغله ويثيره، فيدخله في مداره الذهني، أو الرؤيوي، ولو بعض الوقت؟ الكتابة، في الكثير منها، عملية إغراء وغواية لشخص آخر يتصور الكاتب أنه أهل لهذا الإغراء وهذه الغواية. ولكن من هو هذا القارىء بالضبط، نمطاً أو إمكاناً؟

لا ريب أن في القرارة من نفس كل كاتب طموحاً، يعترف به أو لا يعترف، بأن يكون هذا القارىء نموذجاً لخير ما في المجتمع، بل لخير ما في البشرية، من تطلع روحي وذهني: إنه نمط مثالي، طوبائي، غير موجود إلا في وهم الكاتب وهو في أشد حالاته تفاؤلاً. أنا في الواقع عندما أكتب، أقول لنفسي دائماً إنّ القارىء أذكى مما أظن، ولكنني أقول في الوقت نفسه، إذا لم يفهمني هذا القارىء، أو أساء فهمي، فتلك مشكلته، لا مشكلتي. يجب ألا يعيقني القارىء، إذا كان هو محدود الحركة، عن الحرّية في حركتي أنا. أريده قادراً على التجربة عن الهوى المسبق فيبقى التواصل بيننا مستمراً، وليعد إلى هواه في ما بعد كيف شاء، غير أنني واثق أنه في عودته إلى هواه سيجده على غير ما كان يراه قبل القراءة، أم أنني وأهم؟ في التحليل الأخير، عليَّ، أنا ككاتب، أن ألاحق رؤياي، فهي أعز وأثمن ما أمتلك. والقارىء الذي أتخيله وأنا في أشد

حالاتي تفاؤلاً موجود بالفعل، بشكل أو بآخر، ولن ينفي وجوده إنكاري له أحياناً وأنا في أشد حالاتي تشاؤماً.

■ **إنك كما تدعو إلى فهم جديد، وتذوق جديد، ونقد جديد تدعو إلى «شكل جديد» للرواية العربية، يخرج بها من نمطها التقليدي.**

- هذا صحيح، إنني أحاول أن أكتب رواية عربية بأسلوب جديد يخرج بها من أنماطها التقليدية.

كانت الرواية العربية، حتى أواسط هذا القرن، مأخوذة من النمط الأوروبي الذي تعلمناه عن الرواية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في أوروبا، فأخذنا الفكرة التقليدية التي تعتبر الآن من أفكار القرن التاسع عشر، وهي فكرة السرد، وفكرة ما يسمى، أحياناً، «الأخبار». فأنت تُخبر، وحتى حوارك يبقى جزءاً من عملية الإخبار.

لكننا الآن نحاول أن نُري القارىء، لا أن نخبره، أي أننا نحاول أن نجعله ينخرط معنا. فأنا، كمؤلف، أريد أن أستدرج القارىء ليكون عنصراً آخر في تجربتي الروائية، فينخرط معي في ما أريد أن أقول، فتصبح عناصر الرواية عندي: أنا، والكلمة، والقارىء معاً. وبقدر ما تعلمت بعض هذا من الرواية الأوروبية، تعلمته أيضاً من «ألف ليلة وليلة»..

أنت إذا نظرت في «ألف ليلة وليلة» وجدتها حكايات معظمها ينتمي، بجوّها، إلى القاهرة في العصر الفاطمي، أو إلى بغداد في أواخر العصر العباسي، وهي حكايات مبنية على حكايات سابقة أيضاً يعود بعضها في أصوله إلى قرون بعيدة، ولكنها جميعاً جزء من تراث الأمة العربية. وفي الواقع، عندما تتمعن بها أكثر فأكثر تجد أنها جزء من تراث الإنسانية. لذلك عندما ترجمها الكاتب الفرنسي «غالان» ونشرها لأول مرة سنة 1704م (ومن الفرنسية ترجمت إلى الإنكليزية في الحال، فظهرت الترجمتان معاً في باريس ولندن) شعر الناس، في كل مكان، أنها جزء من تراثهم وهم لا يدرون به. فأقبلوا عليها بلهفة عجيبة، بحيث

طبعت مرات عديدة ضمن مدى زمني قصير (وما زالت تتوالى طبعاتها).

نعود إلى هذه الحكايات فنجد أنها تبدو في جزئياتها «حكايات سرد»، ولكنها، في نطاقها الأوسع، «حكايات بناء».. بناء متراص، تبدأ بقصة شهريار وشهرزاد – وحتى هذه القصة مركبة تركيباً متداخلاً رائعاً يكاد يكون حديثاً – وتصبح قصة شهرزاد وشهريار إطاراً لقصص متداخلة بعضها ببعض، تبدو وكأن كل واحدة منها منفصلة عن الأخرى، لكنها قصة داخل قصة، داخل قصة.. باستمرار.. وفي النهاية، عبر ألف ليلة وليلة، (لاحظ الوعي الزمني) عبر مئات الصفحات، تجد أن هذه القصص هي، في واقعها، تركيب واحد متراص كبير، ومحصلتها هي البحث... البحث عن ماذا؟ البحث عن الشخصية العربية؟ البحث عن الحكمة؟ البحث عن مغزى الإنسان في ما سعى إليه وحلم به منذ أن أوجد الله الإنسان؟ هذا كله موجود فيها واستطاع أن يبهر الحضارات جميعاً، منذ القرن الثامن عشر إلى اليوم، بحيث أصبحت «ألف ليلة وليلة» جزءاً من التراث الإنساني كله. ومنذ أن ترجمت «ألف ليلة وليلة» كان لها أثر في مسار الرواية أينما كتبت في العالم.

الآن، نحن نأتي إلى القصة عن طريق الرواية الأوروبية، ونقلدها لزمن ما، عن ضرورة ولا شك. لكن علينا أن نتذكر أيضاً أننا نحن بناة فن خاص بنا نستطيع أن نستفيد منه على غرارنا. وهنا تأتي عالمية الأدب العربي. إن لدينا أساليب، ولدينا أفكاراً هي جزء من أساليب وأفكار العالم.. جزء من حضارة الإنسان. ففيم القلق؟

أعود إلى التأمل في الأسلوب الروائي فأجد أن باستطاعتي أن أقيم الصلة لا بالفن الأوروبي فحسب، بل بفنوننا نحن أيضاً، وما أقيمه من صلة أجعله جزءاً من عملية الإبداع كما أفهمها أنا. هذا لا يعني أن ما يحققه الكاتب الواحد يصلح وصفة للكاتب الآخر. لكل فنان مفهومه الخاص لمسألة الأسلوب، ينسحب على صلته بتراثه أيضاً. العودة إلى «ألف ليلة وليلة» (وكتب الحكايات والسير العربية القديمة) مضيئة للذهن، وفيها دفع لقدرة الكاتب باتجاهات قد لا تكون في حسبانه، ولكن ذلك لن يضمن التميز أو الأصالة لأحد، فالتميز والأصالة محصلتان نهائيتان لعوامل وقوى ذهنية لا تحصى.

■ أريد أن أسأل هنا عن طبيعة هـذا الأثـر الذي تركته «ألف ليلة وليلة» في مسـار الرواية العالمية...

- كان أثر «ألف ليلة وليلة» في الرواية الإنكليزية، وفي الرواية الفرنسية كبيراً جداً، بوجه خاص في القرن الثامن عشر (وهو ما يزال كبيراً حتى اليوم). كان أثراً قد لا يفوقه أو يساويه إلا أثر «التوراة» والأساطير والملاحم الإغريقية، في نوع التركيب، وفي نوع العواطف والأحلام والنزعات التي تسيّر الأحداث وتتحكم بحياة الأشخاص، بل إن هناك روايات عديدة كتبت بالضبط على الطريق القريبة يومئذٍ، نذكر منها، مثلاً، روايتي فولتير: «كانديد» و«صادق»..

. «ألف ليلة وليلة» كانت من نوع رحلة الإنسان عبر أحلامه إلى عالم أمثل. وجاءت الرواية بزخمها الشديد في وقت كان الإنسان في حالة طموح ثوري إلى حرية تحقق هذا العالم الأمثل في كل مكان، وفي حالة تمرد على الطغيان، وكلتا الحالتين وجدت لها مسارب للتعبير خلال أساليب تتصل بهذا الكتاب العربي.

«ألف ليلة وليلة»، عن طريق القصة، عن طريق الحلم، بشخصياتها وأحداثها ورموزها، غدت منذ ذلك اليوم جزءاً من ثقافة كل إنسان في العالم منذ طفولته: لأنها تغذي هذا التوق الذي يحفز جهود البشرية في كل عصر. هناك دوماً سفر إلى عالم أمثل وأعجب عن طريق أناس من كل نوع، فيهم الأخيار وفيهم الأشرار، والأشرار كثيرون بقدر ما أن الأخيار كثيرون. والعقبات والمكائد والنذالات وأنواع الجور التي تعترض طريق البشر، يقابلها إيمان بطاقة الإنسان على المقاومة، والتأكيد على أن مسعاه لا يمكن أن يخيب في النهاية. إنها تمجد الصبر، وسعة الحيلة، والحب، كما تمجد ركوب الخطر والمغامرة. فالسندباد البحري هي قصة مغامرة الإنسان الأزلية. لا الأمواج الهادرة، ولا العواصف الكاسحة بقادرة على الأخذ من السعي نحو اكتشاف ذلك الطائر الرائع، الرخ، الذي يرفع المرء من وديان اليأس والموت إلى ذرى الروعة الممكنة في حياتنا البشرية. مضامين كهذه أخذت تملأ العديد من الروايات (وكذلك القصائد) الأوروبية مما يحتاج إلى أطروحات جامعية لدراسته.

■ **لكننا، بذات الوقت، لا نجد أثـراً ممـاثلاً لألف ليلة وليلة على الـروائيين العـرب، والرواية العربية..**

- كان السلف الصالح الذي سبقنا على طريق المحاولات الأدبية بنظر نظـرة متعالية إلى ألف ليلة وليلة ويعتبرها من «أدب العامة» - وهذه الفكرة التقليديـة ابتلى بها العرب طوال قرون الانحطاط بعد سقوط الدولـة العباسـية - فكـانوا يستصغرون شأن هذا الكتاب الذي يكاد يكون مكتوباً بلغة عامية الصيغ، فاللغـة فيه قد لا تتوهج لفظاً، ولكنها تتوهج بما فيها من شعر ومحتوى، ولم يلتفتـوا إلى خطورة التركيب، وخطورة الفكر والصور المبثوثة في «ألف ليلة وليلة»، ويدهشنا اليوم أننا لم نلتفت إلا في هذا القرن إلى ما كان في الكتاب من الجوانب النفسـية، والجوانب الاجتماعية، هذه الجوانب التي تمثل اليوم جزءاً كبيراً من النقد الأدبـي.

وإذا ما تذكرنا أن الرواية المعاصرة تركز اهتماماتها الأولى علـى الجوانـب السايكولوجية، وتضيف إليها الاهتمامات التركيبية، ندرك لماذا تصبح «ألف ليلة وليلة» مهمة، مرة ثانية، وبخاصة بالنسبة إلينا. وكونها «أدباً شعبياً» يزيـد مـن قيمتها، فهي تمثل فوران المخيلة الإنسانية على نطاق أمة بكاملها، وهـو فـوران الإنسانية بلا حدود. ولا أظن أن هناك روائياً عربياً معاصراً لم تترك هذه الحكايـة أثراً في كتاباته بشكل أو بآخر (وأنا هنا لا أعني بالطبع المحاكاة الساذجة لأسلوب الحكاية). مثلاً، في النصف الأول من رواية عبدالرحمن منيف، الأشجار واغتيـال مرزوق» أثر بارع من «ألف ليلة وليلة»، قد نستشفه أيضاً في أماكن أخرى مـن روايته.

وهنا يخطر لي أن «المقامات» - كمقامات الحريري والهمـذاني - كانـت تعتبر، في ما مضى، أهم من «ألف ليلة وليلة» لأنها مكتوبة بلغة «رفيعة» لكنـها لغة مفتعلة، يصنعها السجع، وتنامي السليقة.. وبدل أن تكون لغة متوهجة لفظـاً (كما حسب كتابها البارعون) انتهت إلى أن تكون متوهجة قاموسـاً بالفعـل، فظلت أدباً للخاصة، ولم تصبح أدباً للعامة، للناس. وعندما التفت الآخـرون إلى أدبنا، لم يجدوا في «المقامات» تلك الدهشة، تلك الروعة الإنسانية التي وجـدوها

في (ألف ليلة وليلة). وأدركنا نحن أن «ألف ليلة وليلة» قد تكون، لغة، أقل قاموسية من «المقامات»، لكنها أشد التهاباً حقيقياً منها بكثير.

ولم يهمل صاحب «ألف ليلة وليلة» الروعة اللفظية التي تهز العربي، حتى لو كان أمياً، فأدخل في الحكايات مئات القصائد الجميلة التي يمكن أن تكون، بحد ذاتها، أنتولوجيا للشعر العربي الذي ربما جهلنا أكثر قائليه، وهذا الشعر ليس مجرد زائدة جمالية في سياق الحكاية، إنه جزء من عملية الإثارة المطلوبة. ولذا فإن «المقامات»، بنثرها، قد تلهم كاتباً واحداً أو اثنين، كالبستاني، أو محمد المويلحي صاحب «حديث عيسى بن هشام».. غير أن «ألف ليلة وليلة» تظل، بشاعريتها الفائضة، ملهمة لألف كاتب.

■ **أنت هنا، في كلامك هذا، تدفعني إلى التفكير بناحية، لا أدري إن كنت توافقني عليها.. وهي: أثر «ألف ليلة وليلة»، في فنك الروائي، كالتوهّج في العبارة، وشحن العبارة بعاطفة كبيرة، وبالانفعال الذاتي والنفسي.. بالإضافة إلى هذا «التركيب البنائي» الذي تشير إليه في «ألف ليلة وليلة»، والذي هو عندك من أكثر الأمور الفنية وضوحاً.. خصوصاً في روايتيك: «السفينة» و«البحث عن وليد مسعود»..**

– ومن هنا قولي: إننا في النهاية ندور، مهما ابتعد خط سيرنا، دورة كاملة، ونعود إلى جذورنا. فنحن عن طريق الرواية الغربية ربما عدنا، مرة ثانية، إلى جذورنا في «ألف ليلة وليلة» وكتب الحكايات الأخرى، أي إلى جذورنا في الأدب الذي أوجدناه نحن عن طريق مجالسنا منذ ألف سنة. وبذلك فإن ما أكتبه يجب أن لا يعتبر، بشكل قاس، وكأنه محاولة جاءت في أفضل الأحوال من السماء، وفي أسوأ الأحوال من الرواية الأوروبية. إني أشعر أن جذوري، أو معظمها، ضاربة في «ألف ليلة وليلة»، بالرغم من كل اطلاعي على الرواية

الغربية، ولكن الوهج اللفظي الذي أتوخاه هو أمر لن تجده في «ألف ليلة وليلة»، إنه وقد النفس وقطارة النشوة... إنه عنصر أساسي آخر أتمسك به في كتابتي.

■ **أريد أن أستزيدك إيضاحاً حول هذه «العودة إلى الجذور» منها فهي تثير قضية أساسية في ثقافتنا اليوم.. منها علاقة الكاتب، أو المبدع المعاصر بجذوره التاريخية. فهل تعدّ هذه العودة إلى الجذور معياراً من معايير الأصالة؟**

– ليس هناك جواب سهل عن هذا السؤال، إذ إننا لا نستطيع أن نقول نعم، ونعتبر الأمر منتهياً بعد قطيعة سبعة قرون أو ثمانية في تيار الإبداع العربي، تكون العودة إلى الجذور قضية لازمة، على أن نتعامل معها بوعي حديث تغذّيه معارف العصر كلها. لعلك تعلم أننا منذ أن أنشأنا «جماعة بغداد للفن الحديث» عام 1951، طرحنا مسألة العودة إلى الجذور في الفنون العربية على نحو كان له أثر عريض في الوطن العربي جميعاً، غير أننا أكدنا، يومئذٍ، وما زلنا نؤكد أن هذه العودة يجب أن يشفعها عقل مشبع بقضايا عصرنا وأساليبه، في زمان كوني باتت الفنون فيه يتصل بعضها ببعض عبر الفوارق القومية. جذورنا، والحالة هذه، تمدنا بتلك الحيوية التي تستنبع من ترابنا، المتميز بنكهته، لتتفاعل مع نزعات إنسان اليوم وإيقاعات وجوده الجديد، الذي تتحكم به قوى فكرية، وتكنولوجية. يجب أن نكون أنداداً أكفاء لها.

العودة إلى الجذور، إذن ليست مجرد نزعة رومانسية لجعل الماضي يبدو أجمل وأهم من الحاضر، وهو خطأ يقع فيه الكثيرون، من الفنانين والنقاد، فيتنازلون بذلك عن حقهم المطلق في الخلق، وإبداع ما لم يُعرف في الماضي من أساليب في القول والنغم والرؤية. وفي حالة كهذه، تكون العودة إلى الجذور انكفاء، لا أصالة... تكون انعزالاً عن المستقبل.

لا بدّ من تعريف كلمة «أصالة»، قبل التورّط في الأحكام. فالأصالة، كما أراها، في الاستقاء من «أصل» كائن في الذات.. وبقدر ما تختلف الذات عن

الآخرين، يكون هذا الاستقاء مدعاة إيجاد ما هو مختلف، وبقدر ما تتحدد هذه الذات بذوات الآخرين عبر إنسانيتها وتاريخ وجودها، فإن هذا الاستقاء نفسه مدعاة إلى إيجاد ما هو مشترك. ولما كان ما هو مشترك قائماً، وسائداً، وميّالاً إلى تكرار نفسه، فإن المختلف يأتي بذلك العنصر اللامتوقع والكاشف الذي يجعل من مجهول ما معلوماً آخر يضاف إلى مكتشفات الإنسان. ومن الجائز أن هذا «المختلف» يخفق في الإتيان بعنصر غير متوقع أو كاشف، فيتلاشى فعله كأية نزوة لا تترك خيرها في الأرض. يبدو لي أن العودة إلى الجذور هي ضرب آخر من التعمق في شعاب الذات: وإذا كانت الهوية العربية اليوم تسعى إلى تحديد نفسها على نحو حضاري إزاء هويات حضاريّة أخرى، فإن في العودة إلى الجذور تعمقاً في الذات، أو الهوية العربية، لا بد أن يحقق شكلاً من أشكال الأصالة، شريطة أن يعرف الفنان كيف يصب هذا «المختلف» في تيار المنجزات الإنسانية. إنها عملية صعبة، مثيرة، ورائعة.

■ **بنفس الوقت الذي تؤكد فيه مثل هذه العودة إلى الأصول التاريخية في نمطها الإبداعي، فأنت، أيضاً، معاصر (بمعنى الانفتاح على أساليب العصر الراهن وإنجازاته)، ومستقبلي في نظرتك. ألا تجد أن ثمة تناقضاً بين هذه الأزمنة؟**

– لا، أبداً. لكان ثمة تناقض لو أنني، في القرن العشرين، أصررت على الكتابة برؤية وأساليب القرن العاشر. إن الذي على المبدع أن يحققه هو لقاء الأزمنة في توازن خاص. كان «أبو نواس» مستقبلياً في مواقفه وتفكيره والكتابات والصور الذي صنع منها شعره. ومع ذلك فأنت تجد أنه كان على علم عميق بما سبقه من مواقف وتفكير وكتابات وصور. قد تبدو المستقبلية للبعض مجرد انتفاضة على الماضي ورفض له، في حين أن الذي يحقق المستقبل هو ذاك الذي استوعب الماضي وأدرك ما تحقق فيه وما لم يتحقق، أما الانقطاع، أو الانبتار فهو المطالبة بالبدء من الصفر، والبدء من الصفر لن يؤدي إلا إلى خبط عشوائي نادراً ما ينتهي

إلى إضافة فاعلة في الذهن البشري. إنه الطرف الأقصى الآخر الذي تحدثنا عنه. الانكفاء لقاء الأزمنة في توازن خاص هو سمة التجديد الحقيقية.

■ **هل تفترض بمن يقرأ عملاً فنياً، لكي يتعمق فهمه أكثر: فهم رموزه ومدلولات هذه الرموز، أن يكون على معرفة بحياة كاتبه؟**

- قطعاً لا. أنا أفصل العمل الفني نهائياً عن حياة الفنان. أنا أؤثر أن أدرس ديوان شعر، مثلاً، دون أن أعرف شيئاً عن حياة الشاعر الذي كتب هذه القصائد. المهم عندي هو العمل الفني نفسه. لا أريد تبريراً أو تفسيراً مأخوذاً عن حياة الفنان لنقص، أو قوة موجودة في العمل الفني، العمل الفني في النهاية، يقف على قدميه مستقلاً عن صانعه.

لا شك أننا، في نهاية الأمر، عندما نعجب بعمل فني، نزداد غنى بالتعرف على حياة الكاتب، ومساعيه الفكرية، وظروفه الاجتماعية - إلى آخر ما يمكن أن يكون خلفية تاريخية للعمل الفني، ولكن ذلك يقع ضمن نطاق السيرة البيوغرافية، لا النقد..

أما التقييم الحقيقي للعمل الفني فهو العمل الفني نفسه. ليس المهم أن نعرف من هو «هوميروس»، وإنما المهم أن نعرف ما هي «الألياذة». لا يهمنا أن نعرف من هو شكسبير، وإنما يهمنا أن نعرف ما «هاملت».

ومن غريب الصدف أن عدداً من أعظم الكتاب بقوا مجهولين، من حيث تفاصيل حياتهم، في حين بقيت أعمالهم هي التي تخلق ملامح شخصياتهم في أذهاننا، حتى «المتنبي»، لا نعرف عن الحقيقي من حياته إلا القليل جداً، ولكن قصائده تبقى، كما تبقى مسرحيات شكسبير، كما تبقى ملاحم هوميروس، هي العمل الكبير الذي نظل نتمعن فيه، ونتأمله، ونغني به فكرنا وحياتنا.

■ **اسمح لي هنا أن أعقب بشيء على هذا، فأقول: إنني من خلال معرفتي الشخصية بك، ومتابعتي لأعمالك، أجد الكثير من أفكارك.. من تجاربك الشخصية، ومن**

حياتك أيضاً مسربة، بهذا الشكل أو ذاك، في مسارات وتضاعيف أعمالك الفنيـــة.. وبالذات في قصصك ورواياتك.

- وهل يمكن أن يكون الأمر إلاّ كذلك؟ من حسن الصدف إنـــك تعـــرفني شخصياً فتستشف الصلات القائمة بيني وبين ما أكتب، وحتى في هذه الحالة، فإن الاستشفاف مجزأ والكثير منه ربما غير وارد، ولا يفسر بالضرورة الكثير مما يخلقـــه الخيال في تعامله المعقد مع الواقع. والمرء، على كل، لا يكتب فقط للذين يعرفونه معرفة شخصية. إنه يكتب للذين لا يتجسد اسمه لهم إلا بما يقرأون من قلمه. وهو لا يكتب لزمانه فقط. إنه يكتب لكل الأزمنة القادمة أيضاً (أو أن هذا هو أمله)، ونتاجه هو الذي يبقى محط الاهتمام والدراسة، مهما تكن حياته غنية أو فقـــيرة، مغمورة أو لامعة. قد تبقى في نتاج المبدع غوامض ربما يضيء شيئاً منها معرفـــة حياة المبدع نفسه، ولكن هذه الإضاءة نفسها تولّد الخطأ أو الشطط لأنها تعتمـــد ضرباً من التكهن بصلات يتوهمها الناقد قائمة مع حياة المبدع الخاصة..

حتى هذه الغوامض، إذن، يجب أن ينظر فيها بإقامة الصلة بينها وبين بقيـــة النتاج نفسه. العمل الفني، بحد ذاته، هو الذي ينبغي أن يكون مجال التأمل والمقارنة والاستنباط. وأسوأ أنواع النقد ما كان متجهاً، لا نحو العمل المنقود، بـــل نحـــو صاحبه، وهو الذي يسمى في الغرب (Ad-Hominem) وهو عملية مرفوضـــة في النقد.

■ **دعنا، إذن نعـــود إلى روايتـــك الأخـــيرة (البحث عن وليد مسعود)، لنلقي نظـــرة عليها معك، كعمل فني مســـتقل عنـــك، (كما تحب أن ينظر إليها)، على أي نحـــو تقدمها، لو طلب إليك ذلك؟**

- حالما تحاول أن تلخص (400) صفحة في صفحة أو صفحتين، فإنك تهيىء تشويهاً لا محيد عنه لما قلت في الأصل، وإذا حاولت أن تحدد، بكلمـــات قليلـــة، الجوهر الذي سعيت في تحقيقه عبر عشرات الآلاف من الكلمات، فإنك تجـــد أن

تحديدك لا يتصل بهذا الجوهر إلا بأوهى العلاقة. ولذا تجدني عند الحديث عن «البحث عن وليد مسعود» ميالاً إلى القضايا التي تكاد تكون جانبية، أو إضافية، وأحجم عن اللب الحقيقي الذي أريد للقارىء أن ينغمر فيه. لقد أثـرت معي إحدى القضايا المركزية التي تعطي الرواية واحداً من تبريراتها الأساسية: قضية الهوية، لا البحث عن الهوية فقط، بل التوحد بالهوية أيضاً. فذوات الأشخاص تبدو وكأنها يتصل بعضها ببعض عبر ذات واحدة، هي شخصية وليد مسعود، فتنهض تساؤلات مهمة. ما مقدار تلون الذوات الأخرى بهذه المركزية إذ تعبر من خلالها؟ ما مقدار تلون الذات المركزية بها، إذ تتلقى أضواءها وظلماتها؟ هل البحث هو عن وليد مسعود، أم هو عن طارق رؤوف، ومريم الصفار، ووصال رؤوف، وإبراهيم الحاج نوفل، والآخرين وهذه الهويات، هل تسقط نفسها على الهوية المركزية، أو تصبح هي مسقط هذه الهوية؟ وإلى أي حد يصدق هؤلاء جميعاً مع أنفسهم ومع الآخرين؟ ما مدى التغطيات، وما مدى التبرير، وما مدى التمني في كل هذا الذي يتّخذ لغة الجهر، والاعتراف؟ وأي نوع من معرفة الذات ومعرفة الآخرين يتحقق في النهاية، داخل هذه الدوامة الزمنية؟

الرواية، في منحى واحد منها، تثير هذه الأسئلة، وتحاول معالجتها كجزء من خطتها الشاملة. ولكن لا بد من القول إنّ هناك تياراً شديد الرمزية يحملها على متنه، قد ينتبه، أولا ينتبه إليه القارىء. (طبعاً، المهم أن تفعل الرواية فعلها على السطح الظاهر، قبل أن تدعي لنفسها الفعل الرمزي على المستوى الجوفي، فالثاني مشروط بالأول).

قيمة الهوية هذه تقوم، منذ البداية، كمرآة – مستوية، مقعرة، محدبة، وأحياناً مهشمة – قيمة أخرى: التجربة الفلسطينية كجوهر للتجربة العربية. وهنا لا بد للكاتب أن يحجم، مرة أخرى، حتى عن الإشارة، لئلا ينال من شهادة النص.

الكاتب ابن زمانه، وهو لن يدعي أن أية شهادة منه هي كل ما لديه للقول، أو إنها تحوي أكثر من جزء واحد من أجزاء الحياة. أعماله كلها في النهاية، تتصل في فقرات من شهادة لا يمكن أن تكمل، ولكن تجارب الطفولة، والصراع، والحب، والنفي، والفداء، التي تخطط لزماننا مداراته، والتي تحتم الولوج إلى مناطق

الظلام، كما إلى مناطق الضوء، وتحتم قول ما لا يستعد المجتمع دائماً لقوله: هذه التجارب إنما هي مصغرات لوقائع يعرف الروائي أنه لن يستطيع، مهما كتب، أكثر من الإيحاء بها. وما قيمة الرواية، في نهاية المطاف، إلا في تحقيق هذا الإيحاء بما لدى الكاتب من عدة قوامها الأسلوب (بجزئياته العديدة)، والموهبة، والحب.

■ ترى هل يكون منطقياً أن أسأل: وماذا بعد «البحث عن وليد مسعود»؟

- يوم كتبت كلمة «النهاية» في ختام مسودتي لـ «البحث عن وليد مسعود».. في ذلك اليوم بالضبط - وأذكر أنه كان يوم 3 آب 1977 - شعرت بأن الأرض انشقت تحت قدمي عن فراغ رهيب، ووجدتني أتمعن في هذا الفراغ. في تلك الليلة لم أنم. لم أنم لأني شعرت أنني أخيراً تركت عالماً كنت قد عشت فيه حوالي خمس سنوات.. مليئاً بالشخصيات التي أوجدتها، والتي عذبتها وعذبتني، وتمتعت معها ومتعتني. وفي تلك الليلة بدأت أشعر أن عليّ أن أكتب رواية أخرى. وراودتني أنواع الخواطر، وأنواع الأفكار. فالكاتب - كما يُخيَّل إلي - مطالب من نفسه، بله الآخرين، أن يستمر، وما يكاد ينتهي من عمل حتى يدرك أن هناك عملاً آخر لا بد منه، عملاً آخر في انتظاره، ومجازفة أخرى لا بد من القيام بها. وهو يائس، قلق، إلى أن تبدأ المجازفة الجديدة. إنه يعيش في عالمين: عالمه الفيزياوي اليومي، وعالمه الفكري المضطرب في خياله، وطوبى له عندما يفلح في الربط بين العالمين.

وأنا أقول الآن، ولو بشيء من التردد والاستحياء، إنني بدأت رواية جديدة، كتبت صفحات منها، ولا أدري أين ستنتهي بي هذه الصفحات. غير أنني، إنصافاً لنفسي أيضاً، أردت شيئاً من الوقت لشحذ ذهني، واستيضاح غوامضه، هي عادة كل من يكتب. وكالعادة، انصرفت إلى كتابات أخرى، فكتبت بعض البحوث، وترجمت مسرحية «مكبث»، ثم كتاباً عن شكسبير، وكتبت السيناريو والتعليق لفيلم وثائقي عن المساجد الأولى في العالم العربي، وأنا الآن منصرف إلى دراسة الحضارة البابلية لكتابة سيناريو لفيلم روائي تقع حوادثه في بابل في القرن السادس ق.م، وهو القرن الذي كانت فيه الحضارة الرافدينية في أعلى قمم نشاطها وعطائها.

■ **لو طرحنا أمامك إشكالية الثقافة العربية الراهنة وهي، بلا شك، إشكالية معقدة، تتداخل عناصرها وتتفرّع. فعلى أي نحو تتمثل لك هذه «الإشكالية»؟ وأين تتعيّن؟**

- هذه الإشكالية تتمثل في أن للمثقف العربي شعوراً، أو وعياً، بحاجات ذهنية جديدة تنهال عليه من عصره، ولكنه يعجز عن إعطائها التعبير اللغوي الحقيقي والنافذ، لعدم تيسر المصطلح الذي هو في بحث عنه وفي حيرة تجاهه.

ولأن الزمن العربي المبتلى بالفواجع المتلاحقة لا يمكن أن يبقى ساكناً في خضم من أزمان أخرى تحيط به، وتكاد تكون مدوّمة حوله، ولأن على هذا الزمن أن يجد وسيلة للتناغم مع الأزمان الأخرى كي يقي نفسه مغبة السقوط والانكسار، فإن المثقف يجد تناقضاً حاداً ومؤلماً بينه كجزء من زمنه، وبين الأزمان التي تفرض عليه حركة لا يستطيع أن يواكبها. وهنا السر في هذا الإشكال. فهل يكون الحل في الرفض والرضا بالسقوط كضرب من الاستسلام لقدر لا يمكن اختراقه؟ أم يكون الحل في إيجاد القدرة على استيعاب الإيقاعات الأخرى بشكل من الأشكال؟

■ **أنت واجهت هذه الإشكالية في زمن مبكر من طرحها على واقع الثقافة العربية...**

- واجهت هذا الإشكال، أولاً، كأمر صادم، محيّر، يكاد يبعث على اليأس من القدرة على معالجته. ثم كانت المحاولة لفهم هذا الإشكال والنفاذ إلى حقيقة عناصره، أملاً في إيجاد الحل الذي ينهيه ويمهد لفهم القضايا الإنسانية الأكبر التي لا بدّ أن يستدرجها مثل هذا الحل..

لم يكن هذا السياق سياقاً إنسيابياً يعتمد التوالي، بل كان ضرباً من جدلية مستمرة في طرح الموضوعة ونقيضها، والمطالبة بالدمج بينها والخروج بموضوعة لاحقة..

هذه التجربة الجدلية كان عليها أن تكون حيّة في الذهن والوعي معاً لكي لا تجمد عند طرح نهائي. وأغلب الظن أن المثقف عندما يبلغ ذلك الطرح (لموضوعة ما) الذي يقف عنده كأمر نهائي يخضع للإشكال عوضاً عن مجابهته، يعود راضياً إلى البدايات التي كان المفروض به أن يكون قد انطلق منها واستنفدها.

■ **مثلاً؟**

- انظر إلى «الشعر الجديد» وعودة الشعراء اليوم إلى الأشكال التي تجاوزتها هذه التجربة بتمردها عليها قبل أكثر من ثلاثين سنة. والشعر مجرد مثل واحد، لأننا نراه بين أيدينا في صيغ صريحة تنشر كل يوم. أما القضايا الثقافية والفكرية التي يصعب تبينها بهذا الوضوح فهي كثيرة جداً، وتمثل لدى الذين يرضون بالعودة إلى البدايات اعترافهم بالنكوص أمام الإشكال الثقافي الكبير.

■ **أنت شخصياً بدأت أول ما بدأت، بالاهتمام بحل هذا الإشكال عن طريق الدراسة والنقد.. ثم، وفي السنوات الأخيرة (منذ أكثر من عشر سنوات) تضاءل هذا الاهتمام منك لينصبّ كلياً في حقل الإبداع الروائي. فهل وجدت أنك قلت في النقد والدراسة ما أردت أن تقوله، ثم توجهت إلى الإبداع لتقوله من خلاله؟**

- أنا حتماً لم أقل في النقد أو الدراسة إلا الجزء القليل مما أردت أن أقوله، ومما تماثل في ذهني، رأياً أو موقفاً. ولكن كانت قضية الإبداع، منذ أول نشأتي، تلح عليَّ بحيث تستأثر بجزء كبير من همي وتفكيري، ولا تتيح لي الهدوء النفسي الضروري لمتابعة ما لديَّ من رأي بشكل نقدي أو دراسي.

أذكر أنني أيام دراستي الجامعية كنت أكتب بحثاً كل أسبوع للأستاذ المشرف في موضوع أدبـــي يقترحه عليَّ.. وكان في كل مرة، تقريباً، يدهش لبعض مـــا أقوله.. لبعض ما أكتب من رأي.. لأنني لم أكتف بإعادة ما قاله النقـــاد الـــذين اعتمدتهم في كتابة ذلك البحث.. وكان يسمي هذه الناحيـــة مـــن كتابـــاتي أو دراساتي الأسبوعية هذه بـــ «الناحية الجبروية» - نسبة إلى اسمـــي - إلى أن أدرك بعض ما كنت أعانيه من معالجة للإشكال الثقافي الذي وعيته منذ تلـــك الأيـــام، كطالب عربـــي يدرس الثقافة الإنكليزية في جامعة أجنبية كبيرة (كيمبردج) تعج بالمواقف الدينامية تجاه قضايا العصر.

في ما بعد وجدت أن الإبداع هو اذي سيحسم الأمر بالنسبة لي، وليس مجرد التأكيد على الرأي، على خطورة ذلك. ولربما وضعت أنت أصبعك، في ســـؤالك هذا، على كنه تجربتي الأدبية التي مرّ عليها الآن أكثر من أربعين عاماً.

هذا التراوح الحار، العطش، المتطلع، المبرّح بين أن يفهم الإنســـان عقلانيـــاً قضية ما، بالنقد والتحليل، وبين أن يطلق لنفسه سجيتها لكي يحقق ذلك الإبداع الذي يجب أن يكون هو موضوع النقد والتحليل. ولعلّني حتى هذا اليـــوم، أجـــد نفسي مأخوذاً بهذا التراوح الذي هو، في النهاية، ما أنجزت وما أرجو أن أنجز.

هل يكون إبداع المرء دائماً تطبيقاً لنظرية مسبقة هي خلاصة دراسة وموقف حضاري معيّن، أم أن النظرية هي، في حقيقتها، دفاع وتعليل وعقلنة لإبداع تفجر من أعماق النفس، رافضا السيطرة العقلانية المسبَّقة؟..

هذه، كما ترى، جدلية أخرى.. ولربما كان الأمران واردين. فما من شـــك في أنهما متصلان بشكل وثيق.

اخلص من هذا لأقول: إنه ليس هناك «تطبيق» واعٍ ومقصود لأمر تبلـــور ذهنياً في وقت سابق، وإلاّ لكان المبدعون كثاراً كثرة حاملي النظريـــات والآراء المسبقة.

■ **في ضوء هذا هل أســـتطيع القـــول إنّ في حياتك تناغماً، فكرياً ونفسياً، بين إيقاعات هذه «التعددية الثقافية» الـــتي تتـــداخل،**

والتي أريد أن أحصرها في: الكتابة النقدية، والإبداع الروائي، والترجمة؟

– نعم تستطيع أن تقول ذلك. فالناحية الواحدة في حياتي تتصل بالأخرى، والواحدة منها تغذّي الأخرى. فحتى الترجمة كثيراً ما تكون لي وسيلة لتجنب الاختناق، أتنفس من خلالها من جديد، بالضبط كما تجعلني الرواية أتنفس من جديد، وكما يجعلني النقد. ولكنت أجد نفسي شقياً لو أنني، بشكل ما، حرمت من هذا النوع التعددي من النشاط الذي كان، منذ البداية، محفزاً على الإقبال على الحياة، رغم كل ما في الحياة من بشاعة وألم وفاجعة. وأراك استعملت كلمة «تناغم»، وأنت تعلم أن هذه الكلمة من الكلمات الأثيرة لدي. وهي، بحد ذاتها، توحي بالتعددية، حيث يكون في كثرة العناصر تشديد على الروعة الناجمة، حيث لا يشح الصوت على الأذن بأحادية هزيلة، ويغتني الصوت ويزداد غزارة بتعدده المتناغم..

طبعاً قد يكون التعدد غير متناغم.. قد يكون التعدد نشازاً يجرح الأذن، ويفري العصب.. وهذا أيضاً أمر وارد وخطر وممكن عندما يدخل المبدع في مجازفة تعددية..

غير أن السعي الحقيقي هو دائماً نحو دمج المتناقضات.. دمج العناصر التي تحمل إمكانات النشاز، بحيث يقضي على التناقض، ويحوّل النشاز إلى تناغم عميق، غامض، لعله قريب من تجربة الصوفي للحلول الكوني. فأنت ترى أن البحث عن التناغم في التعددية ليس تحايلاً على التجربة، بل هو مجابهة رأسية لها لاحتوائها واستخراج أقصى معانيها الممكنة.

■ **ولكن، قل لي: أي معنى تجد لحياتك كونك كاتباً، وكاتباً مبدعاً، في هذا العصر؟**

– هذا سؤال مخيف وكبير، لأنه يطالب المرء بإعادة النظر في كل فعل قام به، وكل رأي عبر عنه، ولكنني سأجازف وأقول: إنّني لو لم أكن كاتباً في هذا العصر لكان أجدر بي أن لا أنتمي إليه.. ولكنت، حينئذٍ، كمية مهملة أخرى سلبت العقل والإرادة..

الكتابة عندي هي انتصاف لنفسها. ولو لم يكن هناك معنى نريد إقتلاعه من قلب الكينونة عن طريق هذه الكتابة التي هي، في نهاية المطاف، تأمل الذات في الكون، لكان من الممكن، حينئذٍ، أن أبقى دون أن أكتب. غير أن هذا الذي في قلب الكينونة يغريني ويمنحني.. يمتعني ويجرحني، ولا أجد لنفسي إلاّ الضرورة الواحدة التي تدفعني دوماً في اتجاهه. إن أكون كاتباً في هذا العصر هو أنني منطلق نحو بعض من أعماقه باتجاه عصر قادم. ولا أكتمك أن هذه كلمات كبيرة تصيبني، أحياناً، بالرهبة والفزع..

■ **إذن الكتابة عندك، بهذا المعنى، هي تاريخ ودلالة في التاريخ..**

- بل قد أقول: إن الكتابة عندي هي حياة ودلالة في الحياة. أي أنها العيش بشكل مضاعف وغزير وملح.. ودلالة على أن هذا العيش الغزير ممكن دائماً، ولكنه لا يتحقق دائماً لكل من يريده. ربما تقول إنّ التأكيد على الحياة هو التأكيد على دلالتها التاريخية باعتبارها تياراً فائضاً، متواصلاً يجمع بين الأزمان كلها، كما يجمع بين الأمكنة كلها، كما يجمع أيضاً بين حيوات الأفراد كلها. والكتابة إنما تستقى من هذا كله وتصب فيه، وتأخذ منه نبضها وتعطيه نبضه هو أيضاً... فالتاريخ، كما تعلم، ليس هو الحدث فقط.. إنما هو الحدث مروياً ومعاداً تركيبه في صيغ من الكلمات الملأى بالعلاقات القائمة بين المعاني، أي أن التاريخ هو الحدث داخلاً في صيغة اللغة.. ولن يوجد إلاّ عن طريق اللغة. والكتابة إنما تحقق ضرباً من التاريخ، وتوجد دلالاته، لأنها التعامل الأبهى والأروع مع اللغة.

■ **في هذا السياق، على أي نحو تتحدث عن علاقتك بالواقع اليومي؟**

- علاقتي بالواقع اليومي وثيقة ومتعددة الأطراف دائماً. أنا لست مجرد كيان منفصل عن الكيانات التي تجعل لوجودي معناه، ولذا فإن علاقتي بالواقع اليومي هي علاقة بضميري وضمير مجتمعي، وضمير أمتي، وضمير الإنسانية كلها.

يخيل إليّ أن المرء يعيش كل لحظة من لحظاته على مستويات كثيرة في آن واحد... والكاتب هو الذي وهب تلك المقدرة الغامضة على الوعي بتلك

المستويات كلها في آن واحد... كما وهب تلك الحاجة الفكرية التي تلح عليه في أن يصل بين هذه المستويات جميعاً في كل لحظة.

هل هذه علاقة محددة بالواقع اليومي؟ أم أنها علاقة جامحة تتخطى الواقع بمفهومه الأولي؟ الواقع اليومي هو وقائع، والحقيقة الآنية هي حقائق، والإحساس الآني هو أحاسيس لا يضبطها الزمن. والحياة، على هذا النحو، لا بدّ لها أن تكون أيضاً ملأى بالألم وحس الفاجعة.. كما تكون ملأى بالحب، بأشكاله التي لا تحصر.

■ **ومن ارتباط هذين البعدين: ما هو يومي بما هو حياتي - تاريخي، يتكوّن «البعد الروائي» الجديد عندك، وهو ما تتبناه روايتك...**

.. بالضبط. فأنت ترى أننا في النهاية صنع أفكارنا، وكأن الإنسان إذ يعيش على نمط ما، فهو إنما يعيش أيضاً خيالاته وابتداعاته التي تصنع هذا النمط. إنها حكاية البيضة والدجاجة من جديد: من سبق من..

■ **ولكن حياة المبدع تُثقل باستمرار بما هو من خارج الإبداع. فهناك من يلقي على الروائي مثلاً مهمات أكبر بكثير من مديات الرواية، فيريدها إعادة إبداع للواقع وللحياة، ويحملها بما هو من خارجها، أو مما هو من اختصاص أنواع أخرى من المعرفة: التاريخ، والأنثربولوجيا، وعلم النفس.. إلخ...**

- هذا النوع من المطالبة، في نظري، يدل على جهل الذين يطالبون به، ولا يدل قطعاً على فهمهم للفن الروائي. بل لا يدل على حبهم لهذا الفن، أو حتى معرفتهم به.

يبدو أننا نعيش في فترة شديدة الحيرة، كثيرة التساؤل، حيث الطرق متاهات، وحيث المؤشرات كثيراً ما تؤدي إلى غير ما تشير إليه، يتبدى في الناس توق إلى

ذلك الرجل الذي قد يكون لهم أشبه بالموحى عند البدائيين.. يذهبون إليه بأسئلتهم فيجيب عنها.. يذهبون إليه بأعبائهم فيرفعها عن كواهلهم.. يذهبون إليه بحيرتهم فيدلّهم على اليقين الذي ينهي حيرتهم.. إنه توق بدائي وعميق في النفس الإنسانية، وهو شديد الحضور، بشكل خاص، في الأزمنة الصعبة..

ويبدو أن الروائي في الفترات الأخيرة جعل يجتذب، عن حق أو عن غير حق، هذا التوق في الناس. فبينما يقبل بعضهم على ما يكتبه الروائي كوسيلة هروب آني من هذه الآلام النفسية، أو كوسيلة لإنقاذ آني من هذه الآلام، راضين بما ينالونه من الرواية، نجد أن البعض الآخر، الأكثر تأكيداً على تساؤلاته وحيراته، يطالب الروائي بما لا يمكن لفنّه أن يحققه من أجوبة، وهي، أصلاً، أجوبة قد يطلبها هؤلاء من أشكال المعرفة الأخرى، كالسوسيولوجيا وعلم النفس والتاريخ والفلسفة والاقتصاد.. إلى آخر ما هنالك من أشكال للمعرفة. أي أن هناك مطالبة خارجة عن الصدد بالنسبة للفن الروائي، ولو أن الرواية منذ أن روى أول إنسان حكاية على أهله وذويه أو أهل حيّه أو قريته، هي رجوع الراوي من عالم مكتظ بالأحداث والأفعال والبشر لا يراه الآخرون، فيعرضه عليهم بأقساط يتسنى لهم فهمها وتخيلها لكي تغنى حسهم بانفعالات الحدث والفعل والإنسان، وبالتالي تجعل نوعاً من الحكمة أقرب إلى تناولهم في معالجتهم أمور حياتهم. أي أن الرواية مهما كانت مسلية أو مشوقة، أو مثيرة، فإنها تحمل في تضاعيفها بذرة الحكمة أيضاً.. هذه البذرة التي هي في القلب من كل كتابة يحاولها المرء، وهي بذرة مهيأة للانبثاق والنمو في ذهن من يتلقاها..

أما أن تطالب الرواية بأن تكون بديلاً لأشكال المعرفة الأخرى، أو وسيلة تتنبأ بيقينات المستقبل، فإنّك تطالب بما ليس من شأنها.. فهي، في النهاية، إنما توحي وتنذر، وتثير بدورها التساؤلات. ولكنها لا تستطيع، ولم تستطع يوماً، أن تأتي بالأجوبة القطعية.. ولو فعلت لكانت ضحية المباشرة، ولبطلت أن تكون فناً.

■ **هناك ملاحظة على أبطال رواياتك: إنني أجدهم محكومين بالوعي: الوعي بمشاكلهم وبما حولهم.. وفي السياق العام للأحداث،**

التي يصنعونها أو تواجههم، غالباً ما يكون هذا الوعي مصدر شقاء لا عامل سعادة أو بهجة في حياتهم. ترى لم يحصل هذا كله، وعلى هذا النحو؟

- قال الشاعر بايرون، وقال آخرون غيره من قبل ومن بعد: «إن المعرفة ألم».. وأضافوا، تعزية للنفس: «وإن الألم حكمة».

إذا كان أشخاصي محكومين بوعيهم، فوعيهم نوع من المعرفة، وهو حتماً نوع من الألم الذي تصبح الحياة معه محاولة للتغلب عليه، أو الرضا به. وهذا يؤدي بهم حتماً إلى ضرب من النشاز مع واقعهم. لا يمكن للشخصية أن تتمتع بعمق يستحق التأمل إلاّ إذا كان لها مثل هذا الوعي الذي تذكر في سؤالك... وأبطال رواياتي إذا تخلوا عن وعيهم فقدوا حقهم في الوجود في سياق القصة التي يعيشونها.

قد لا تتبين ملامح الشخصية حتى في حياتنا اليومية، ناهيك عن السياق الروائي، إلاّ بنوع من الاختلاف بينها وبين الآخرين.. والاختلاف هنا - ولك أن تسميه، إن شئت، نشازاً - هو رفض الفرد أن تفنى شخصيته في السياق المجتمعي العام، والذي تفنى شخصيته على هذا النحو لا يمكن أن يكون له ظل على الأرض يذكر، والاختلاف في الشخصية لا بدّ أن يكون متأصلاً في الوعي الذي تتميز به هذه الشخصية. وهو وعي لا تتنازل عنه لأنه يفتح لها مساراتها، حتى ولو كانت مسارات تؤدي إلى الشقاء، أو البؤس. ومع ذلك فإن البهجة، أو السعادة هي جزء من الوعي الذي تتميز به الشخصية، والذي يأتي كالوميض، ويترك أثراً كأثر شعاع الشمس إذ يسقط فجأة من كوّة في غرفة مظلمة، ثم ينقطع بانغلاق الكوة، فيغدو لظلام الغرفة أثر غير الأثر الذي كان قبل سقوط الشعاع.

فالبهجة، أو السعادة هي الزائل - ولكنها موجودة دائماً طي الإمكان في نوازع الشخصية التي تعاني وعيها، وتجد تبرير بقائها فيه.

الذي أراه أن أبطال رواياتي قد يكونون - كما قلت - محكومين بوعيهم، غير أن وعيهم هو الذي يجعل، لالتقائهم معاً على السطح، معنى أن لا يكونوا قد التقوا في الأعماق.. وهذا سرّ من أسرار البؤس البشري.

■ **هل ثمة ارتباط بين هذا المفهوم (أو المعنى) وبين مفهومك للحياة، وإحساسك بالوجود الإنساني؟**

- لا بدّ أن ثمة ارتباطاً ما، لا أستطيع تحديده هنا. وأنا لا أنكر أن لديّ إحساساً بمعنى الحياة المأساوي الذي يفوق المعاني الأخرى، والذي أجد فيه، مع الفيلسوف الأسباني «أونامونو»، استزادة من الحس بالحياة نفسها. أي أن فيه تكثيفاً للوجود الذي لولاه لكانت الحياة تافهة. ولا حاجة بي إلى أن أعيد القول بأن الإبداعات الكبيرة تستوحي الحزن أكثر بكثير مما تستوحي الفرح.. ويبقى الفرح لحظات من الوهج الساطع في فسحات كبيرة من العتمة.

أما الإحساس بالوجود الإنساني، فهو أكثر تعقيداً من أن يستطيع المرء تحديده حتى بمصطلحات التناغم والنشاز، أو الضوء والظلمة.. وهو الذي يجعل قضية الكتابة قضية ملحاحة ولا مردّ لها.

هل تراني أعود إلى ما قلت سابقاً إذا ما قلت: إنني إنما أكتب لأستوضح لنفسي، قبل الآخرين، إحساسي بالوجود الإنساني في شتى أشكاله؟

■ **وهم يبدون، دائماً، وكأنهم في حالة من اللاإنسجام مع الحياة، ومع بعضهم البعض.. بل وحتى مع أنفسهم..**

- هناك قاعدة تكاد تكون بديهية في معظم الأدب الروائي منذ أقدم الأزمان، هي: أن القصة وليدة صراع بين أشخاص جمعهم المؤلف على صعيد واحد ليهيىء المسرح لبروز هذا الصراع... ويستثار همّ الإنسان وفضوله عندما يرى أن ثمة صراعاً قد يتصاعد ويحتدم ويؤدي إلى نتائج يصعب التكهّن بها. ولكن لنا أن نحدس بأنها لن تخلو من العنف، وقد تؤدي إلى الموت، ذروة كل صراع.

هذه صورة مبسطة لعملية بنائية تتداخل فيها عناصر نفسية وفكرية وحدية، بالإضافة إلى العنصر التركيبي في إعطاء الفضاء القصصي مداه الكامل.. ولهذا يتحتم أن يوجد هذا اللا- إنسجام الذي تتحدث عنه بين الأشخاص أولاً، وبينهم وبين الحياة، وبينهم وبين أنفسهم.. والأخير له خطورته الخاصة لأنه ظاهرة إنسانية

تؤثر في المسلك البشري بقدر ما تؤثر أنواع اللا - إنسجام الأخرى. ومهمة الروائي تحوي في جوهرها ما يشبه التضاد أصلاً. فهو يأتي بجزئيات تتنافر في ما بينها لأسباب هي بعض مسار القصة، ويفرض على هذا التنافر شكلاً من فنه يحقق التناغم في العمل المنتهي بين العناصر المتصارعة، أشبه ما يكون بخلق الهارموني في العمل الأوركسترالي، حيث تتمازج أصوات من آلات متباينة تطلق أنغاماً متباينة، ولكنها تنسجم صوتياً، في الصيغة السمفونية الكاملة. ولعلّ متعة القارىء بقدر متعة المبدع تعود، في أصلها، إلى خلق هذا التناغم الكوني الكبير من النشازات والمتضادات التي تصطرع في داخله.

■ **ملاحظة أخرى: إنهم غالباً ما يكونون الشاهد والضحية في وقت واحد..**

- قد تعود هذه الظاهرة إلى نوع الرؤية التي تثير انفعالات الكاتب تجاه الحياة، إذ يرى الأفراد شهوداً وضحايا معاً. ويذكرنا هذا بقول الشاعر بودلير: «أنا الجلاد، وأنا الضحية.. أنا الجرح، وأنا السكين». وقد يسترسل المرء في تأمله ليرى أن عصره يتكشف كل يوم عن مثل هذه الحقيقة التي هي - على حدّ قول المتصوفة - «مجمع الضدّين». ولا يستبعد أن يكون ذلك جزءاً من الحس المأساوي للحياة الذي تَحدَّثنا عنه قبل قليل..

■ **ولكن قل لي: هل تذهب في هذا من الحلم إلى الواقع، أم أن العكس هو ما يحصل - أي أنك تسير بالواقع إلى مدارج الحلم؟**

- لو راجعت بحثاً لي عنوانه «الفن والحلم والفعل» لوجدت جواباً كثير التفاصيل عن هذا السؤال بالذات، خلاصته أن الحلم والواقع متبادلان، وباستمرار.. ويغذي الواحد منهما الآخر عن طريق الفن.

■ **أنت هناك كتبت بحثاً، بينما أنا هنا أبحث عن نوع من «الشهادة الذاتية»...**

- عندما كان السندباد يروي حكايات مغامراته، كان صاحب حلم أم صاحب واقع، أم أنه كان صاحب الاثنين معاً؟ وأين يبدأ الحلم، وأين ينتهي

الواقع، إذ يسأم السندباد حياة الهدوء والسعي اليومي في مدينته ويتوق إلى ركوب البحار التي يعلم أنها ستأتيه بالأهوال؟ هل كانت حياته المدينية هي الواقع ومغامراته هي الحلم؟ وعندما يعود من المغامرة، في كل مرة، محملاً بالذهب والجواهر.. هل كان يعود من الحلم إلى الواقع؟ إنه، في كلتا الحالتين، حصيلة وجودية لكيان لا يستطيع تفسيره، لأنه من صنع الحلم والواقع معاً. بحيث يتعذر عليه أن يفصل بين الاثنين. وكلما روى قصة إحدى رحلاته فهو إنما يدمج - عن طريق الفن - الحلم بالواقع، أو الواقع بالحلم، لكي يستطيع البقاء حيثما هو، لقد أصبحت حياته محصلة القوتين معاً.. وقصصه هي الدليل على ذلك.

لعل كل روائي منهمك في متابعة خياله المحتدم في أثناء عيشه اليومي من ساعة إلى أخرى، ومن يوم إلى آخر، يفعل، في حقيقة الأمر، ما فعله السندباد.. ولا بدّ له من أن يفعل ذلك.. بل إنّ روائياً كبيراً كـ «مارسيل بروست» يتطرّف في هذا الرأي فيزعم «أن يحلم حياته أروع من أن يحياها!».

■ **بهذا المعنى، هل أستطيع القول عن كتاباتك بأنها تسعى إلى أن تكون «فعل يقظة»، حسية ونفسية، تدفع بها إلى عالم قارئك؟**

- كل ما أستطيع أن أقوله عن كتاباتي هو أنها محاولة لتكثيف الواقع بأبعاده الحقائقية والحلمية معاً..

يتحدث الكثير من نقاد الرواية هذه الأيام عن «حقائقية الخيال الروائي» و«خيالية الحقائق الواقعية»، تأكيداً على الدور الممكن للرواية في حياة كل إنسان يقرأ. فالرواية تزيد من الدفع الخفي نحو اليقظة الحسية والنفسية معاً، وبذا تطلق في المرء كوامن قدراته على تعميق الوشائج التي تصله بكل فعل يفعله، بكل خلجة، يختلج بها كيانه. إنها في النهاية دعوة إلى وجود أشد غزارة، وحياة أشد حرارة وجيشاناً. وهنا لم نتطرق بعد إلى ذلك النفاذ الغريب الذي قد يتحقق لديه إلى المناطق المنظلمة من تفاعلات المجتمع، دع عنك المناطق المظلمة من دواخله هو، المتماوجة دوماً بالفرح والعذاب، بالنشوة والألم.

■ **حين أتأمل في ما كتبت أجدك تؤكد على أن الكتابة جذرية وراسخة في حياتنا.. أو أنك تجعل منها ما يمكن أن يكون مؤشراً لشرعية وجودنا في هذا العالم: تنظم علاقتنا به على نحو غير تقليدي..**

- المهم في سؤالك ربما يكمن في الكلمات الأخيرة: «تنظم علاقتنا مع العالم على نحو غير تقليدي». لا أذكر من الذي قال - أو إن كنت أنا القائل - إن الكتابة، بحد ذاتها، عمل ثوري. إن الكتابة طريقة لإعادة النظر في التجربة الإنسانية كلها، بدءاً من الذات وتعقيداتها، وانتهاءاً بالعالم وتعقيداته..

فإذا كان ثمة من علاقة بين الذات والعالم - وهي مبرر الحياة الأول والأكبر - فإن الكتابة هي التي تجعل لهذه العلاقة معانيها المتحركة دوماً بتحرك الذات وتحرك العالم معاً..

بهذا المعنى - على الأقل بالنسبة إليّ - فإن الكتابة تصبح أكثر من ضرورة. إنها الرئة التي يتنفس بها المرء، والتي إذا ما انقطعت عن عملها اختنقت الذات بانقطاع علاقتها، المفهومة وغير المفهومة، بالعالم..

رُبَّ قائل: إن الإنسان يحيا ويعاني ويفرح ويتعذب ويثرى ويفقر من خلال تحركه في العالم، دونما حاجة إلى القلم والورق. وما من شك في أن الأكثرية العظمى من الإنسانية إنما تفعل ذلك بالضبط. غير أن هذه الأكثرية لا تهمها الكشوف التي ما كانت الحضارة ممكنة من دونها، والتي لم تأت إلا عن طريق القلم والكتابة على أيدي أناس كانت الكتابة لهم هي الشرعية الأساسية التي يحيون بموجبها. ولذا فليس غريباً أن نقول: إن حضارة الإنسان إنما بدأت بالكتابة. وقبل ذلك كانت الحياة بقاء لا يتراكم بمعانيه، وإنما هو بقاء رغماً عن الطبيعة، أو رغماً عن الذات نفسها..

عندما استطاع الإنسان أن يكتب استطاع، لأول مرة، أن ينظر في أعماق نفسه، وبالتالي في أعماق الإنسان الذي أخذ يصنع الحياة لأول مرة، وفي أعماق العالم الذي هو مسرح هذا الإنسان، ويطالبه بالحركة المستمرة، فيزيائياً أو ذهنياً، لكي تتراكم المعاني في وجوده، وتنتفي عبثية الحياة.

فالكتابة عندي، كما ترى، هي مقاومة حسّ العبثية الذي يفرضه العالم على الإنسان في معظم أحيانه، ومن هنا مشروعيتها، بل من هنا قيمتها الثورية، إذا كان لثورة عقل الإنسان المستمرة أن تضفي بهاءاً مستمراً على الوجود في عالم يعج بالتمزّق والفوضى..

■ ومن هنا ما جعلته لها من جمالية تتوهج بهذا السمو المعرفي والموقفي الذي يتمثل في كتاباتك؟

– أرجو أن تكون النتيجة كما تقول، لأنها هي بالضبط بعض ما أنا أسعى إليه، ولا أدري كم أحقق منه..

لا يكتب المرء وفي ذهنه مناهج مسبقة. أنت تعلم أننا نكتب مدفوعين بقوى داخلية لا حيلة لنا بها، وإن الكثير مما يتقاذف من الذهن على الورق من هذا الغليان الداخلي يأتي دون إرادة واعية من صاحب القلم نفسه. ولكن لا بدّ أن لهذا الذي يتكامل، في النهاية، على الورق من صلات نابعة عن التجربة والمعرفة، أو ما شئت. هذا بالإضافة إلى ما قد يتراكم في ذهن المبدع وراثة عن أسلافه، دونما محاولة واعية منه... إذ ما الذي يجعل فتى لا يكاد يتعلم أوليات اللغة، صرفها ونحوها، ولا يكاد يسيطر على بضع مئات من المفردات حتى تجده يريد أن يستخدم هذه المفردات في قول ما قد يكون قيل سابقاً مرات ومرات، والفتى لا يدري. إلاّ أنه يجد، بعد مدة، أنه بتكراره لتجارب الإنسان عبر عصور التاريخ يقول ما لم يتحدد بالضبط بالصيغة التي تحددت بها أقواله، أي أنه رغم صغره في السن، وبالتالي في التجربة فإنه يقترب، ولو قليلاً، من ذلك العالم المسحور والعصي الذي تتحقق فيه الأفكار الكبيرة.

ما الذي يجعل فتى كهذا يقوم بمثل هذه المحاولات، بينما لا يقوم أحد من أقرانه بمحاولات مثلها؟ وبينما يؤثر أقرانه لعب الكرة، والقفز العالي، والتدخين سراً، والتحايل على الواجبات المدرسية.. قد يشاركهم صاحبنا في هذا كله، ولكنه يبقى، في سرّه، متوهجاً بامتلاكه قدرة يكاد يعجز عن الحديث فيها. فتجد شاعراً ينبغ فجأة في محيط خال من الشعر.

وعندما تأتي المعرفة مع احتكاك الفتى بالبشر.. مع الآلام التي سيجابهها كل يوم.. مع الأفراح واللوعات التي لن ينجو منها، والخيبات التي تهدد بتحطيمه - أو هكذا يتوهم - فإن موقفه يتأصل في ضرورة الإدراك الذي لا يمكن أن يأتيه إلا عن طريق الكلمة المكتوبة.. والكلمة المكتوبة هي الأميل دائماً إلى أن تكون من لمسة جميلة. وأغلب الظن أن تشهيّ الجمال عند هذا الفرد يجد منطلقه في الكلمات التي تجعل من الأضداد، بالنسبة إليه، جمالاً لا يسهل استخلاصه ولكنه يبقي على عافيته الذهنية وقدرته على التغلّب.. وهي القدرة التي ستجعل من كتابته قيمة ثورية.

■ **أن تختار الإبداع طريقاً في الحياة فذلك يعني أن الوجدان - وجدانك - قد حدد اختياره الحاسم. فأية أبعاد تريد أن تمنح نفسك من خلال هذا الوجود، ومن خلال هذا الاختيار؟ وأية قوة تريد أن تمتلك في الحياة من خلال ما تبدع؟**

- أما أية أبعاد أريد أن أمنح نفسي في هذا الوجود من خلال هذا الاختيار، فهذا أمر لم يخطر يوماً ببالي، ولا أظنّه سيخطر أبداً. أنا لا أمنح نفسي، أو لا أريد أن أمنحها، أبعاداً قد توجد في ذهني كأمر يمكن الحديث عنه، إنما أنا أريد أن أعطي نفسي حقها في أن تنمو على النحو الذي قدّر لها، دون إرادة مني في أوّل الأمر، وبإرادة مني في ما بعد، في عالم يميل إلى الخنق ومنع الأوكسجين، بحيث يصبح نموّ النفس - مهما تكن المعاني هنا سايكولوجية وفق مصطلح السايكولوجيين - أشبه بالصراع منه بعملية غرس وإيناع. وللنفس، عندئذٍ، أن تأخذ أبعادها، كما تأخذ الشجرة أبعادها في إرسالها أغصانها ذات اليمين وذات اليسار، وضرب جذورها عميقاً في كل اتجاه..

وأما القوة التي تذكرها في سؤالك، فإنها أيضاً أمر لم يخطر لي ببال، ولن يخطر أبداً.. فمن خلال ما يبدع الإنسان قد تتحقق قوّة مجهولة الصيغ، ولكنها ليست بالضرورة ما يبتغيه صاحب الإبداع. فالقوة، في هذا السياق، لا تتعدى

العافية الروحية التي تستطيع مجابهة العدوى - عدوى الأوبئة التي تهدد الإنسان في عقله وروحه.

أكاد أقول: إنّها تلك القوة التي يتغلب بها المرء، من خلال إبداعه، على اليأس، واليأس شيطان حقيقي، غوايته للنفس مستمرة، وتتطلب مقاومته عزيمة لا تتأتى بسهولة. أما إذا تحقق اليأس فإن الإبداع يكون قد مات.

■ وحين قررت أن تكتب وأن تبني أسطورتك الإبداعية، أية فكرة كانت تسيطر عليك؟

- والله لست أدري... لأنني لم أكن أفكّر بالنتيجة بقدر ما كنت أفرك بالأوليات. كنت أريد أن أروي عطشي، أو أشبع جوعي، دون أن أفكر باللواحق. لقد كانت الكتابة، منذ أوّل يوم، حاجة ملحّة.. وبالانصياع لهذه الحاجة كنت أدفع عن نفسي المزيد من الألم. لعلك تلاحظ تردد كلمة (الألم) في هذا السياق، وهو الأمر الذي أبتلي به كل من كتب. ليس غريباً أن يتحدث شعراء العرب في العصور السالفة عن الشيطان يركبهم ويحثهم على القول. ثمة شعور بالنزول إلى الطرق الوعرة والأعماق المظلمة التي تهدد بالسقوط وغيبوبة الوعي.. ثمة شعور بالنزول إلى هذا الوادي الرهيب يحتم على النازل إليه، أو يحتم عليه شيطانه المتشبث بظهوره، أن يلجأ إلى الكلمة التي بسحرها ستنقذه، ولو مؤقتاً، من هذه الفجاج المظلمة الرهيبة...

هذا بالضبط ما شعرت به عندما تكاملت لديّ قدرة تجاه الكلمة، وأنا بعد دون العشرين. وهذا هو بالضبط ما أحس به كل يوم من أن الكتابة هي، أولاً، وسيلة إنقاذ لولاها لكانت الحياة جحيماً لا يطاق. وإذ يُنقَذ المرء من هذا الجحيم فإنه يحقق معجزة في جعل هذه الوسيلة تمتد سلم إنقاذ للآخرين أيضاً، وتعيد تقييم العلاقة مع العالم في اتجاه ما يؤكد على الحياة وليس على الموت.

كانت هذه الفكرة حصيلة أحاسيس مبهمة جعلت تتضح مع الزمن عن طريق الكلمة نفسها، أما أقصى ما كنت أريد، فهو أن يبقى للكلمة وهجها بعد أن تكون قد أنقذت نفسي من غمرتها، وأن تكون قد وقعت في سياق العلاقة الدينامية مع العالم نفسه. فمن ناحية، كانت الكتابة عندي نوعاً من العزلة التي لا

بد منها عن تجربة العالم.. ومن ناحية أخرى، كانت النقيض بالضبط: نوعاً من الانخراط العنيف في تجربة العالم بالذات..

وما يتحقق للمرء، من بعد السنين الطويلة من هذه المعاناة مع الكتابة، قد لا يكون ما فكر به المرء وهو في أول هذه المعاناة. ولا أحسب أنني في يوم من الأيام كنت أحدد لنفسي غاية تتحقق مما أكتب.. اللّهم سوى الشهرة التي كنت، في حداثتي، أتصور أنها شيء مهم.. وقد صححت لنفسي هذا التصور، وتخليت عن هذا الوهم منذ زمن بعيد.

■ وماذا حدث الآن؟ هل حققت النجاح الذي توخيته؟ هل حققت نجاحاً ما؟

– هذا ما لا أتساءل به تجاه نفسي أبداً. وإذا كنت أحاسب نفسي على ما حققت فأنا إنما أحاسب نفسي على ما كتبت بالذات.. هل أن ما كتبت يفي بحاجتي؟ هل أن ما كتبت يثير الأسئلة التي كنت أريد أن أثيرها؟ وهل يهيء أجوبة كافية أقنع بها؟.

ما زلت أشعر أن ما حققت ليس إلا جزءاً من الحلم الذي كان يملأ عينيّ أيام الصبا. ولذا تراني كلما انتهيت من كتابة ما أتطلع لا إلى الوراء، وإنما إلى المنظر الذي يجابهني مرّة أخرى، والذي لم أتناوله بالوصف والتحليل بعد. هذا القلق المستمر تجاه ما هو آت هو ما حققت من كتابتي. لم أشعر يوماً أنّ لي أن أستلقي على قفاي وأستريح لأنني قلت ما كنت أريد أن أقول. شكسبير وحده استطاع أن يفعل ذلك.. وأنا كثيراً ما أتأمّل فيه، وأعجب مجدداً، في كل مرة، من هذا الرجل الذي ما كاد يبلغ السابعة والأربعين من عمره حتى وضع القلم عنه جانباً، وهجر المدينة الكبيرة التي استهلكت ميعة شبابه وعنفوان رجولته، وعاد إلى بلدته الصغيرة مطمئناً – في ما يبدو – إلى أنه ما عاد بحاجة إلى أن يرسل القول المذهل لكي يحقق لنفسه راحتها. واستطاع أن يعيش خمس سنوات أخر عيشة رجل محترم، لم يكتب فيها، بحسب ما نعلم، كلمة واحدة.

هذا ما لا يتحقق لي.. كما أعتقد أنه نادراً ما يتحقق لأي كاتب آخر.. ولو أني كنت كتبت، كما كتب شكسبير، ستاً وثلاثين مسرحية، وعدداً كبيراً من

القصائد وأنا دون الخمسين، لربما كنت أفعل مثلما فعل شكسبير.

غير أن حياتنا اختلفت، والإيقاع فيها تغيّر عما كان عليه في عصور مضت. لا أظن أن تلك العصور كانت أقل امتلاءاً بالنكبات والمآسي والصراعات السياسية والاجتماعية.. غير أن عصرنا أشدّ حدّة في ذلك كله، وأشد تمزّقاً في ذوات الناس فيه.. ربما لشدة إلحاح وسائل الإعلام التي تجعلنا دائماً في المركز من نكباتنا القومية والاجتماعية، وفي الوقت نفسه على تماس شديد بنكبات المجتمعات الأخرى.. وهذا ما يجعل حياتنا أكثر قلقاً، وأكثر تحفزاً.. وأكثر ألماً وفجيعة. ولعل هذا كله يحتم على المبدع أن يبقى دائم الصلة بقلمه دفاعاً عن الإنسانية أينما كانت، من ناحية، ودفاعاً عن إنسانيته في غابة تتوالد فيها الوحوش بكثرة مذهلة، من ناحية أخرى.

■ **أن يشعر المرء - المبدع - بضرورة التوقف عن الكتابة والقول أمر معروفة أسبابه. لكن أن يشعر المبدع أنه يحتاج سنوات وسنوات، بعد كل الذي كتب وحقق، ليقول أشياء أخرى - كما حدث لكازنتزاكي مثلاً، الذي أعلن لزوجته وهو على فراش المرض قبل موته، أنه يحتاج عشر سنوات أخرى من العمر ليقول ما عنده - فعلى أي نحو تحسّ هذا؟ وما هي منابع هذا الإحساس عندك؟**

- كلما انتهيت من عمل أدركت أن لدي الكثير مما لم أقله بعد، وأنتظر الفرصة للبدء بقول هذا الذي لم أقله، فأبدأ عملاً جديداً... وعندما يشتدّ بي خوف داخلي - لعل هذه هي المرة الأولى التي أعبّر فيها عنه - وهو أنني قد أنتهي قبل أن أنهي هذا العمل، أراني أترجّى أن يتاح لي من العمر ما يكفي لأن أنهي هذا العمل، ولن أهتمّ بما سيحدث من بعد.

غير أنني عندما تتاح لي الأشهر والسنون الكافية للانتهاء منه، يعاودني الإحساس القديم إياه من أنني ما زلت لم أقل إلا القليل مما عندي، فأترجى أن يتاح

لي قليل آخر من العمر لكي أنجز ما لم أنجزه حتى الآن..

لست أدري ما إذا كانت هذه لعبة يلعبها المرء مع القدر، فيبرر طلبه التريث في هذا العالم بحجة الإبداع. لكنني أشعر أن الحياة لو لم يكن فيها متسع للجديد مما أريد أن أقوله، لما همني إنْ هي أفلتت من يدي.

وهكذا أجد أن العلاقة بالعالم أو بالوجود هي علاقة حاجة للمزيد من الإبداع.. وإذا انتفى الإبداع لا يهمني إذا ما انتفت العلاقة. ورحم الله (سيبويه) يوم قال: أموت وفي نفسي شيء من حتى...

لا أظن أن ثمة مبدعاً لا يكرر مثل هذا القول عندما تداهمه المنية. إنه يموت وفي نفسه شيء من حتى. بل ربما شيء كثير منها. وفي أمنية «كازانتزاكي» أن يعيش عشر سنوات أخرى ترداد لهذه الأمنية بالضبط.

■ ولكن هذا الإحساس الذي يلازمك وأنت تكتب – وبالذات في أعمالك الروائية – هل وجدته ينعكس بشكل ما على أبطالك، فيؤثر في مجرى حياتهم، أو ينعكس على تصرفاتهم تجاه هذه القضية أو تلك من قضايا الحياة؟

– هذا شيء لن يقرره إلا القراء أنفسهم. مهما حاولت أن أجعل أبطالي منفصلين عن رؤيتي الخاصة، فلا أستبعد أنهم يعبرون عن رؤى قد تشبهها – هذا إذا كانت لديهم رؤى..

كثيراً ما اتّهمني النقاد بأن أبطالي يشبهونني.. ولست أدري كيف يقول النقاد ذلك وهم لا يعرفون من نوازعي الداخلية إلا بعض مظاهرها البادية في كتاباتي النقدية. أي أنني لا أميل إلى تصديق النقاد في زعمهم هذا، ولو أنني أعلم أيضاً أن أبطال الروائي لا بدّ أن يتلوّنوا بشيء من لونه. أما الشقة بين لونه الحقيقي وألوان أبطاله، فإن النقاد سيبقون على جهل بها. ولكن لا أنكر أن أبطالي – أو معظمهم – أناس أريد لهم أن يحققوا، ضمن القيود المفروضة عليهم من الفن الروائي، شيئاً مما كنت دائماً أريد أن أحققه لنفسي.

فهل هم، إذن، تحقيق لأمنياتي الواعية واللاواعية؟ أم أنهم ينطلقون من هذه الأمنيات إلى كيانات أخرى تتجسد عن طريق الكلمة، مستقلة عن المصدر الذي انطلقت منه؟

لعل حقيقة الأمر تقع بين الاثنين.. ولن تقلقني الآن محاولة التأكد من ذلك، فهذه مهمة يتركها الكاتب للقراء، وهو واثق من أن القراء لن يستجيبوا لهؤلاء الأبطال لو لم يجدوا أنفسهم تتمثل في تصرفات هؤلاء الأبطال.

■ **لكنني أجد أبطالك واقعين تحت مفعول هذا الإحساس الذي يداخلك - إحساس النهاية قبل الانتهاء من العمل - فهم دائماً في مأزق..**

- نعم، إنهم دائماً في مأزق هو بالضبط المأزق الذي يجد المبدع نفسه فيه كلما أعاد النظر في علاقته مع العالم، حتى ليخيل إليّ أن الحياة مأزق يتجدّد، وفي صيغة مباينة كل مرة. وقيمة «الفعل» عند هؤلاء الأبطال نابعة من نوع المأزق الذي يجدون أنفسهم فيه، وهم يخشون أن يداهمهم الموت قبل الخروج منه..

فهل ترى في ذلك كله نوعاً من الترميز لمأزق الكاتب نفسه؟

■ **هذا ما أحسه الآن على الأقل.. وما يتأكد لي من كلامك...**

- إذن أكون، على الأقل، صادقاً مع نفسي ومع شخصيات رواياتي.

■ **من الكتاب والمبدعين من يذهب إلى أن صلته بما يكتب تنتهي حال انتهائه من كتابته. أما أنت فأجدك على العكس من هذا الموقف: إن صلتك بأعمالك تبدو وثيقة. أجدها تعنيك كثيراً، وأنت شديد الاحتفاء بها..**

- إذا كنت قد أعطيتك هذا الانطباع، فالسبب الحقيقي هو في إلحاح النقاد المستمر على إثارة الحديث، وأحياناً اللغط، حول كتبي وشخصياتي، قديمها

وجديدها، وإصرارهم كذلك على ربط مضمونها، أكاد أقول، بشخصي أنا. ومع أن هذا أمر أرفضه دائماً، وأرى في النقاد خطلاً متـــواتراً في تعنتـــهم إذ يقولـــون بالتوازي المزعوم بين الأبطال والأفكار التي في رواياتي وبـــين حيـــاتي وأفكـــاري الشخصية، يخيل إليّ أنني أكثر من مرة جعلت في وضع اضطرني إلى إعادة النصـــر والحديث مكرراً عن شخصيات رواياتي، حتى جعلت أنت مثلاً، وجعل الكثيرون يتصورون أنني لم أقطع علاقتي بهذه الشخصيات، بالرغم من مضي الزمن عليهـــا. وأذكر أنني في أول صفحة من «صيادون في شارع ضيق» أعلنت تنصلي مـــن أن الراوي هو المؤلف، غير أن الرواية بقيت، حتى الآن، تناقش وكأنها «سيرة ذاتية» كتبتها تسجيلاً لفترة معينة من حياتي. والنقاد لا يعلمون أن الشخصية التي تحمـــل ما يمكن أن أسميه أفكاري الحقيقية هي «عدنان طالب» وليست «جميل فران» - الشخصية المحورية في الكتاب - وبالطبع حتى هذا أرى فيه دفاعاً لا ضرورة له لو استطاع النقاد أن يركزوا دراساتهم على الأشخاص والمضامين ككيانات مســتقلة عن المؤلف.. وهو، في نظري، الطريقة المثلى لدراستها، وليس لهم أن يتطرقوا إلى سيرتي الذاتية إلا بعد أن أكون قد أصبحت في ذمة التاريخ..

ومهما يكن من أمر فإنني لا أنكر، ولا أســتطيع أن أنكـــر، أبـــوّتي لهـــذه الشخصيات الكثيرة التي قد أنسى أسماء بعضها الآن، ولكنني أعلم أنها تجاهر بأبوّتي لها.. فليس ثمة من خلاص.

■ **أنا لا أقول إنها «ســيرة ذاتيـــة» بـــالمعنى الحياتي.. إنما هي، في كثير من تفاصـــيلها وجزئياتها، بمثابة «سيرة فكرية» لك..**

- ربما كان هذا أقرب إلى المعقول، ولو أنني قد أقول إنّها «ســيرة رمزيـــة» حيث تتكتل التجربة وتتجسد الأفكار على نحو يجعل لحياة الكاتب قيمتها المعنوية الحقيقية، مما يذكرني بقول جون كيتس: «إن حياة شكسبير ليجورة (قصة رمزية) وما أعماله إلاّ التعليق عليها وتفسيرها». أي أن المرء قد يصل، من خلال إبداعاته، إلى نقطة تصبح أعماله عندها مفسّرة حياته، ولكنها ليست بالضرورة هي الحيـــاة التي عاشها.

ربما أنا هنا أناقض نفسي.. غير أنني كنت أودّ لو أستطيع أن أنفصل كلياً عن كتبـــي... ومن ناحية أخرى: لكنت أشعر ببؤس كبير لو أنني بالفعل انفصـــلت هذا الانفصال الكلي عما أكتب..

■ **أنا أقول بهذه الملاحظة وفي ذهني أفكـــارك عن الشعر والإبـــداع كمـــا في «الحريـــة والطوفان»، وما ورد في «السفينة» مـــن أفكار مقاربة..**

- هذا أمر أتركه للقارىء، مع أنني أعود فأكرر: أرى أن الأهمية المطلقة هي في ما يتحقق من فن وإبداع وتقنية في الكتاب بالذات، وليس في أن تكون هـــذه موازية، أو غير موازية، لأفكار المؤلف الأخرى في المجالات النقدية.

■ **هل أستطيع القول: إنّ التعددية الإبداعية في حياتك هي حركات متعددة لسمفونية واحدة؟**

- بل هي حركات متعددة لسمفونيات متعدّدة - وهذا هـــو المهـــم في أن يكون الإنسان قد وزع نفسه وجمّعها مرة أخرى في أشكال كـــثيرة - أي أنـــني أرجو أن لا يجد من يقرأ كتبـــي النقدية أنه يستغني بها عن قراءة رواياتي، وأن من يقرأ رواياتي يستطيع أن يستغني بها عن قراءة شعري.. وهلم جرّاً. فالتعدديـــة في الصيغ، وحتى في الأجناس الأدبية تحتوي، كل منها، على تعددية كامنـــة فيهـــا.. وبذلك يكون الإنسان قد جعل الواحد عشرة، وجعل العشرة مائة..

■ **ولكن لهذه التعددية ما يجمعهـــا: أفكـــاراً واتجاهات، وطموحات أيضاً.**

- هذا صحيح جداً.. لأنك لا تستطيع أن تتصور ناقداً يناقض مواقفه النقدية إذا كتب رواية، ثم يناقض نفسه مرة أخرى إذا كتب شعراً.. فالصيغ جميعهـــا، في النهاية، إنما تشع عن جوهر واحد، ولكنه جوهر متعدد الأوجه.

لو استطعت أن أحدد هذا الجوهر بفقرة أو فقرتين لما احتجت إلى المليـــون كلمة التي كتبتها. فالفكرة هي في الامتدادات والتشعبات الـــتي تتحـــرك فيهـــا،

السمفونية الثالثة أو الخامسة لبتهوفن لا يمكن أن تلخص بنغمتين أو ثلاث. يجب أن تسمعها من أولها حتى النهاية لكي يتكامل لديك الإحساس بالفكرة المنسابة من خلال هذه الأصوات كلها، وليس في السمفونية الواحدة غنى عن الأخرى، وإلاّ لما احتاج بتهوفن أن يكتب تسع سمفونيات وعدداً كبيراً من القطع الموسيقية الأخرى، التي نرى فيها دائماً الفكرة البيتهوفنية وهي تتشعب وتتعدد، وهي، في الوقت نفسه، تتصل بجوهرها الفرد.

■ يخيل إليَّ أن الشعر هو الأكثر سيطرة على عالمك، والأشد فعلاً وتأثيراً في لغتك..

– هذا من طبيعة الأمور. إذا لم تكن شاعراً، أولاً وآخراً، فأنت لست روائياً، ولست ناقداً، ولست مبدعاً. الشعر هو سمة الأصالة في كل الفنون. وإذا كانت الفنون كلها تطمح إلى الحالة الموسيقية، فهي إنما تفعل ذلك عن طريق الشحنة الشعرية الكامنة فيها. إعزل الشعر عنها تسقطها جميعاً، وتصبح شيئاً غير الإبداع. ولعل واجب المبدع هو، في النهاية، أن يكون قد حوّل الحياة بزخمها وبؤسها وروعتها إلى ما يشبه القصيدة، فيكون بذلك قد استخلص الذهب من المعادن الأخرى. وبهذا يحقق المبدع امتيازه على غير المبدع، مع أن الاثنين قد يعرفان نفس المآسي والأفراح التي هي إطار الحياة اليومي لكل إنسان.

■ قل لي: إلى ماذا ترمي من خلال الكتابة؟ هل هي عندك حوار مع الذات؟ أم هي حوار مع العالم الخارجي؟ وإلى ماذا تهدف من خلال هذا الحوار؟

– أصارع نفسي.. أستقصي دواخلها.. أتوغل في ظلماتها.. أتشرّق في شموسها. وهل من متعة أعظم ودافع أعمق من أن يستمر الإنسان في ذلك ما دامت اللغة تتوثب في ذهنه، وما دامت الصور تتواثب من خلال هذه اللغة في خياله؟ من خلال هذه اللغة وهذه الصور تتخلّق الحضارات.

■ لكن الملاحظ هو أن أبطال رواياتك غالباً ما يكونون على خلاف مع العالم، ومن

يكن على مثل ما هم عليه من خلاف حاد، يصل حدّ التقاطع، لا تتيسر له إمكانية الحوار. فالموقف مبني على الرفض، أولاً وآخراً..

- لا يتغير العالم بالاتفاق معه، وإنما يتغير بالاختلاف معه. فالرفض كثيراً ما يكون أول عملية التحول عند المرفوض نفسه بشكل قد يبدو متناقضاً من حيث المنطق. أما من حيث الجوهر فإن الذين غيّروا العالم عبر حقب التاريخ هم دائماً الذين كانوا على خلاف معه.

طبعاً قد يُصلبون بسبب هذا الخلاف، وقد يُرجمون.. ولكنهم، في النهاية، يخلفون رؤيتهم في أعماق الناس التي تتحول، في ما بعد، محاولة الانسجام مع تلك الرؤية التي استفزها أول الأمر حتى الغضب.

لا أريد بهذا أن أشبّه شخصيات رواياتي - أو روايات أي كاتب آخر - بالأنبياء، غير أن في المثل الأكبر دلالة على التطبيق الأصغر. هذا فضلاً عن أن عالماً مليئاً بالقسوة والقتل والظلم قد لا يستحق منا إلا الاختلاف معه.

■ **وهل هم يجسدون في أفعالهم وسلوكهم مفهوم الثورة في الواقع والنفس؟**

- لا شك.. لأن مفهوم الثورة، في أساسه، مبني على الاختلاف مع ما هو قائم، أملاً في أن يتحقق ذلك الخير المطلق الذي يحلم به كل ثائر، جاعلاً من نفسه صوتاً صارخاً لإنسانية مجرّحة ما عادت تستطيع حتى رفع صوتها. وقد لا يتحقق ذلك الخير المطلق، لأنه دائماً أبعد من أن يتحقق بسبب ما جبلت عليه النفس البشرية.. ولكن الثورة تبقى متعلقة بفكرته. ومن هنا كان الخلاف قضية فلسفية ملحة تتخذ لمسارها دروباً ومسالك وعرة وعسيرة في معظمها باتجاه ذلك الحلم الذي لم تتنازل عنه البشرية منذ أن وجدت، ولم تحققه، كذلك، منذ أن وجدت.

■ **إنك هنا تقترب بالفكرة من التمرد..**

- هذا صحيح، لأنني أرى أن التمرد هو الشيء الأساس، والثورة إنما هي تنظيم ما للتمرد، عندما يوجد. «بروميثيوس» يتمرّد على «زيوس» ليأتي بالنار

لسعادة الإنسان، وعلى الإنسان أن يعرف كيف يستمر في الاستفادة من هذه النار، رغماً عن غضب «زيوس».

■ **لكن المتمرد قد يدخل في العبث واللاجدوى، وقد لا يكسب غير الخسران.**

- لو كان منقار الصقر الذي ينتزع كبد «بروميثيوس» كل يوم وهو مصلوب على الصخرة صورة للعبث لفقد «بروميثيوس» كل معناه. ولكن الصقر حقيقي جداً: إنه رمز الشرّ الذي يتحداه هذا المصلوب على الصخرة كل يوم، مصراً على جدوى تمرده.

قد يساق الإنسان إلى اليأس من جدوى كل فعل، بما فيه فعل التمرد - والإغراء شديد بذلك - ولكني، بقدر ما أوتيت من وعي، أرفض هذا الإغراء وهذا اليأس. في مثل هذا الرفض توجد بذور الإبداع في حضارات الإنسان كلها.

■ **قل لي: هل تبدأ الرواية عندك من فكرة، أم من شخصية، أم من حدث؟ أود لو تحدثني عن كل واحدة من رواياتك: كيف بدأت بالتشكل؟**

- يصعب عليَّ أن أحدد البدايات. لعل كل بداية هي مزيج من فكرة وشخصية وحدث، تبدأ كلها معاً في مكان ما من المخيلة صغيرة ثم تكبر. ولكن الأهم منها هو أن البداية تأتي دائماً على شكل حالة ذهنية شديدة الإلحاح، تأتي بما يشبه الحمّى المفاجئة التي تدفعني إلى الإمساك بالقلم، والإغراق في الكتابة، أكاد أقول، تلقائياً، كأن الذهن مشحون شحناً عالياً ويجب أن يفرغ شحنته، مما يحدو بي إلى الاعتقاد أن كل رواية هي المحصلة الأخيرة لعشرات من الأفكار والشخصيات والأحداث التي تراكمت مع الزمن في ركن ما من الدماغ، وأخذت تتآلف بينها دون وعي مني، ولما حان أوانها استبدت بي ودفعتني إلى الكتابة. هذا لا يعني أنها تأتي مستكملة تفاصيلها، فهي بقدر ما تتحكم بالذهن، تتمنع عليه، ولا تسلم نفسها إلا بمقدار، وعلى فترات.

عندما بدأت أكتب «صراخ في ليل طويل» كنت، لأكثر من سنة، في اضطراب نفسي أدى بي إلى كتابة شعر كثير. ولم يهدأ الاضطراب إلى أن أحسست ألاّ بدّ لي من وضع محنتي الداخلية بشكل قصصي أستطيع أن أحمّله من الوصف، والرمز، والتحليل، والنقاش أكثر مما أستطيع أن أحمّل به الشعر. وجاءني الإحساس بضرورة أن أصوّر ليلةً واحدة من حياة شاب في مثل حالتي النفسية، وأعود بكل ساعة من هذه الليلة إلى الجذور التي ما زالت تغذّيها - دون أن أقصد، بالطبع، أن أكتب سيرتي بالمعنى البيوغرافي - فذلك أمر آخر. إنما كنت مدفوعاً لاكتشاف الوسيلة التي أستطيع بها أن أمزج الرمز والأسطورة والواقع والوهم في كل متناسق (وهو العمل الفني) قد يؤدي بي إلى إدراك ما أنا فيه. فالروائي، ولا شك، يحيا، في الأقل، على مستويين اثنين: مستوى علاقاته الشخصية اليومية، ومستوى أشخاصه الروائيين. وثمة وشائج خفية عسيرة التحديد تربط بين المستويين هي جزء من سر الإبداع الذي من العبث أن يحاول المرء النفاذ إلى أغواره. وعندما يتحقق ذلك في عمل كامل فإن له أثراً مدهشاً شافياً للنفس. وهذا ما اكتشفته بعد فراغي من كتابة «صراخ في ليل طويل»، وما رحت أكتشفه كلما انتهيت من عمل جديد.

إذن، لعل الرواية عندي تبدأ من «محنة» ما، عليّ أن أخلص منها على طريقتي بالكتابة.. وبالخلاص منها أكون قد اغتنيت ذهنياً وعوفيت نفسياً، وأكون قد أوجدت كتاباً آخر أريد له أن ينفصل عني وينضم إلى تراث الإنسانية كلها.

■ **ولكنك في روايتك تدافع عن فكر، وعن نموذج، وكأنك ترمي إلى إيجاد فن يدعو إلى التفكير..**

- بالنسبة إليّ هذا تحصيل حاصل.. لا لأنني «أفكر فأنا موجود» فحسب، بل لأنني أرى أن الوجود لا بدّ له من الغزارة والكثافة والتوتر لكي تكون الحياة جديرة بأن يحياها الإنسان - وهذا ما يتحقق معظمه بالتجربة والتفكير معاً. فلئن تكن العشوائية سمة طاغية من سمات الحياة وعلاقاتها الإنسانية، فإن التفكير وحده

يتخطى العشوائية (أو يحاول أن يتخطاها) إلى ما هو ذو دلالة باقيــة في العــيش. والرواية عندي، في خاتمة المطاف، هي هذه الدلالة بالذات.

■ **هناك ملاحظة مثيرة للانتباه في روايتــك، هي اعتمادها على الفرد. فــالفرد فيهــا يواجه الفرد.. كما أنه يواجه مصــيره، في الغالب، بشكل فردي.. وأحيانــاً يكــون أعزل حتى من قواه الذاتية. إنني أســأل: لماذا؟ هل لأنك ترى الفرد في إطار فرديته أكثر حرية، وأكثر قدرة على القيام بأفعاله الشخصية وتأكيد مواقفه الذاتية؟**

– سؤالك يحمل في طياته الكثير من الجواب. ولو أنني أستدرك: من حيــث كون الفرد «أحياناً أعزل حتى من قواه الذاتية». فالفرد عندي لا يكون أبداً أعزل من قواه الذاتية، ولكنه قد يكون مغلوباً على أمره، رغم هذه القوى، وإذا غلــب على أمره فإنه لا يتخلى عن إصراره الفردي بسهولة. لعلك تفكر هنا بشخصــية الدكتور فالح حسيب في «السفينة».. ولكن، حتى هذا المنتحر أخيراً، هل تراه حتى اللحظة النهائية متنازلاً عن فرديته؟ أليس فعل الانتحار لديه، في النهاية، هو فرديته في أوجه الناس جميعاً بشكل فاجع؟ إن انتحاره فعل احتجاج صارخ منه – ســواء اتفقنا معه أم لم نتفق على احتجاجه. إنه عمل فرداني صرف...

واقع الأمران الرواية لا يمكن أن تتخلق إذا لم تكن قصة أفراد يواجه بعضهم بعضاً، ويواجه كل مصيره، كما تقول بشكل فردي. ربما كان هذا الشكل هــو الذي يؤكد على قيمة الإنسان كما أرادها له الأنبياء والفلاسفة والمبدعون منذ أن كتبت «ملحمة كلكامش» حتى اليوم.

■ **بعد هذه الرحلة غير القصيرة مع الكلمــة المبدعة.. هل صادف أن طرحــت علــى نفسك سؤالاً من قبيل: ما الكتابة؟ إنــني أطرح عليك هــذا الســؤال، وأضــيف**

مستوضحاً: هل الكتابة عندك إنتاج لواقع، أم إنتاج لأثر فاعل، وللعلاقات الإنسانية فيه؟

- تريد أن تسألني ذلك السؤال الممتع والرهيب معاً: ما الكتابة؟ لكان باستطاعتك أن تسأل أيضاً: ما هي الكلمة؟ ما هو الغناء؟ ما هو الشعر؟ ما هو أن يكتب المرء شعراً؟ ما هو أن يرسم المرء صورة؟ الكتابة عمل يدفع إليه المرء تلقائياً أوّل الأمر، وفي ما بعد يجتمع لديه - إذا كان ذا موهبة - التلقائية والوعي في السيطرة على ما يكتب. ما هي الكتابة؟

الكتابة هي أن ترتب، عن طريق الكلمة، صوراً وأحاديث على الورق. الكتابة هي أن تعيد حياة، لعلها مبهمة أو شبحية في ذهنك، فتحاول أن تجعلها مخصصة وبارزة في تفاصيلها الأخرى، تتوضح لك في أضوائها العليا وفي ظلالها السفلى أمور لم تكن واضحة عندما كانت هذه الحياة مبهمة في ذهنك...

الكتابة عملية استقصاء: استقصاء للذات، استقصاء للذهن، واستقصاء للتجربة.. والذي يدفعنا إليها لا أعرف ما هو قوى داخلية. كان الشعراء يقولون إنّ الشياطين تدفعهم إلى كتابة الشعر. لعل شياطين مماثلة تدفعنا إلى كتابة النثر، إذا كان هذا النثر يقارب الشعر في قوّته وفي مداه.

■ **وكما يبدو لي: إنّ لك، مبدعاً، ضرباً من الخصوصية في علاقتك بموضوعك. أودّ أن أعرف شيئاً عن طبيعة هذه العلاقة، عن الكيفية التي تحددت بها.. وعن السبل الفنية المتعددة التي اتخذتها في الكتابة: شعراً، وقصة ورواية، ونقداً، إلى آخر ما هنالك...**

- هذه العلاقة نشأت تلقائياً، وبدون تفكير مسبّق يحدد لي مساراً في مخيّلتي. بدأت الكتابة، على ما أذكر ولي من العمر عشر سنوات.. حاولت أن أكتب مسرحية - وهذا شيء أنظر إليه الآن عبر التجارب، وعبر الرؤى، وعبر الخيبات، وعبر الأفراح، فأرى فيه دلالة غريبة: طفل لا يعرف ما معنى أن يكتب الإنسان،

يمسك قلماً ويكتب مسرحية - ففي تلك الأيام كانت المسرحية هي الشكل الذي يحفظ، بالنسبة لي، إطاراً للكلمة، لأنني كنت رأيت مسرحية تمثّل فكنت أشعر أن المرء يستطيع التعبير عن نفسه عن طريق المسرحية.

في ما بعد تحوّلت من فكرة المسرحية إلى فكرة القصة.. وفي فترة ما كتبت شعراً. كان يدفعني إلى هذه التجارب شيء غامض لا أعرف ما هو سوى مطالعتي، أو قراءتي لكتبنا المدرسية، والكتب التي كنّا نلقاها في المكتبات القليلة على الطريق بين البيت والمدرسة. لم يكن هناك من يوجهنا.. كنا نعيش في محيط عائلي فقير.. لم يكن بيننا من يقرأ أو يكتب سوى أخي يوسف الذي توقف عن الذهاب إلى المدرسة لأنه كان مضطراً للعمل. فكل ما أراه عندما أعيد النظر في تلك التجربة هو دافع عميق وتلقائي لا أستطيع أن أصل إلى سرّه، يجعلني أرى العالم في شكل معيّن أريد أن أمسك به في إطار الكلمات. وعندما بدأت أرسم كان الدافع إلى الرسم بنفس التلقائية: رأيت أناساً يرسمون.. كنت أمرّ، في طريقي إلى المدرسة، بدكّان حلاق كان الحلاق فيه يرسم عندما لا يكون لديه زبائن يحلق لهم. كان له مسند، وكانت لديه لوحة ألوان، ورأيت أنه يأتي بصورة شخص فيخطط عليها مربعات، ثم يخطط مربعات أكبر على اللوحة التي على المسند، ويرسم. كان يكبر صوراً صغيرة، هي صور لأشخاص. كنت أقف عند الباب وأتفرج.. وكان يفرح عندما يرى هذا الولد، وأولاداً مثلي، يقفون بالباب لكي يشاهدوا ما يرسم.

كان هذا أول شيء جعلني أشعر أنني أنا أيضاً أستطيع أن أفعل ذلك، وأن أرسم. في ما بعد، كانت الأشجار التي تحيط ببيتنا هي التي تريد أن أعيد تجربتها على الورقة فأرسمها. وأذكر أن أمي قالت لي يوماً: إذا كنت سترسم لي صورة بيتنا بالألوان أعطيتك قرشاً لتشتري به الألوان.

وتزامن الدافعان إلى الرسم وإلى الكتابة في طفولتي، بحيث كنت أرسم، وكنت أكتب وأنا لا أعرف بالضبط ما الذي يدفعني إليهما.

عندما كبرت توضحت الأمور أكثر فأكثر، جعلت أنتبه إلى كلمة تتكرر في ما يقوله لنا معلمو اللغة: كانوا يتحدثون لنا عن الصرف، والنحو، وحفظ قواعد

اللغة.. وكنت ميّالاً إلى «الإعراب»، كنت أشعر أنّ فيه نوعاً من الرياضيات، وأؤكد لك أنّ الكثير مما أعرفه من قواعد اللغة تعلمته في المدرسة الابتدائية. كان لنا مدرّس جيّد، اسمه جبور عبود، فهدانا بحبه للنحو.. وتعلمت الكثير من تلك المرحلة في حياتي. لكن كانت هناك كلمة تتردد في أحاديثهم، وهي كلمة «أدب».. كانوا يتحدثون، بين حين وآخر، عن الأدب العربي.. تاريخ الأدب.. يقولون في الأدب.. ومعها كلمة «أدباء».

تصوّر بالنسبة لولد عمره عشر سنوات، أو اثنتا عشرة سنة، يعيش في محيط خال من الكتب، يسمع هذه الكلمات. كانت الكلمة سحرية بالنسبة لي. وأذكر حين أدركت الدراسة الثانوية – في الأول الثانوي – كنت أقول لمدرّس اللغة العربية المرحوم محمد العدناني: ومتى سندرس الأدب؟ فيُصبّرني، ويقول لي: إنّ الدور سيأتي.. سأعطيكم كتاباً في تاريخ الأدب..

شعرت حينئذٍ، شعوراً غامضاً بأنّ ما يسمى بـ «الأدب» هو ما أنا أسعى إليه في محاولاتي الصبيانية في الكتابة، سواء أكانت شعراً أم قصة أم.. إلخ.

عندما توضحت الأمور أكثر في ما بعد، وعندما قرأنا الشعر العظيم الذي كانوا يدرسوننا إيّاه في الثانوية.. وعندما قرأنا الكتب القديمة المقررة علينا.. وعندما تعمقنا في اللغة.. وعندما بدأنا ننقد الشعر الذي ندرسه – وكان للأستاذ الدكتور أسحق موسى الحسيني دور موجّه وكبير في تلك الفترة – شعرت أن حياتي التي أعيشها لا يمكن أن تكون كاملة إلا إذا رفدها بما يعتلج باستمرار في ذهني.. فأنا، في خيالي، أعيش حيوات وليس حياة واحدة. كنت هكذا منذ صغري: كانت لي ذاكرة مذهلة، وبقيت كذلك إلى ما قبل سنوات.. كانت تستوعب كل شيء وتبقيه، كالكمبيوتر، تحت تصرفي حين أريد أيّاً منه. هذه الذاكرة كانت تغني تجربتي الحياتية المحدودة. ما أقرأه فأتذكره كان يضيف تجربة إلى الحياة المحدودة التي كنا قسراً نعيشها، وكانت، في الواقع، حياة كفاف وعسر.

الأدب، كما فهمته حينئذٍ، كان وسيلتي إلى إجراء عملية تفاعلية بين ما يعتلج في ذاكرتي وبين ما يعتلج في نفسي.. أي بين هذه الحيوات المختلفة التي صرت أحياها على مستويات مختلفة، سواء على مستويات الفعل – على

محدوديته – أو على مستويات الخيال – على اتساعه – ومن هنا جاءت نزعتي إلى الكتابة عن كل شيء، حتى لو لم يكن موجوداً في الواقع الذي أعيش. ربما كان هذا نوعاً من النزعة الهروبية – قد يقول عنّي سايكولوجي بأنني أهرب من واقعي إلى شيء موجود في خيالي. هذا صحيح.. وأنا أعتقد بأن كل من كتب يتمتع، في قرارته، بقوة هائلة على الهروب من واقع ما، لكي يعود مغتنياً إلى واقعه، فيحاول أن يغيّر هذا الواقع. وهذا هو الذي أخذ يتبلور، في ما بعد، عندما مررت بصباي وحداثتي وبلغت مرحلة الجامعة. فعندما أدركت تلك المرحلة كانت الأمور قد نضجت في ذهني: مطالعاتي، وتجربتي في الحياة، ومعرفتي بالناس، ومعرفتي بما يجعل الحياة تستحق أن تعاش، كانت قد تكاملت، وقررت أنني إذا أردت أن أكتب شعراً فسأكتبه، وإذا أردت أن أكتب قصة أو مقالة فسأكتبها، وإذا أردت أن أرسم فسأرسم.. الوسائل، بالنسبة لي، كلها، في النهاية، تصب في طريقتي الوحيدة في إغناء حياتي، سواء بأن أعيش حياة متجددة فيها، أو أعمّق تجربتي اليومية التي أعيشها.

■ **وهل تعتبر ما بلغته، على مستوى الكتابة والإبداع، يمثل منتهى طموحك في هذا الميدان، أو – على الأقل – ما شكل آفاق حلمك حين بدأت؟**

– أمّا أنّه يشكل منتهى طموحي، فقطعا لا... لا.. أبداً... أنا لم أحقق سوى جزء صغير مما كنت أحلم بتحقيقه. أمّا أنه يقع ضمن الأفق الذي تصوّرته حينئذٍ لنفسي، فهذا صحيح.

هناك من يتحدث عن حياته فيجعل فيها نوعاً من الفصم بين طفولة شقية بائسة، وبين شباب كان قاسياً هو الآخر، ثم بينها وبين مرحلة نضج استقرّ فيها وعرف شيئاً من السعادة.. ويقسم حياته إلى مراحل، ولا يجد بينها تكاملاً، وإنما يجد قطعاً متواتراً بين مرحلة وأخرى. أنا أجد تكاملاً واستمرار قد يكونان نادرين – لا أعرف بالضبط – منذ أن فتحت عينيّ على الحياة حتى اليوم، وكتاباتي ونزعاتي الإبداعية كانت متصلة بهذه الحياة المتواترة بما فيها من مصاعب،

وبما فيها من فرح، بما فيها من قسوة تفرض علينا، وبما فيها من محاولة لاختراق القسوة الإنسانية لدى الآخرين، وبما فيها من اضطرابات سياسية.. بما فيها من طموح.. بما فيها من صراخ وبكاء ورقص... هذه الأشياء كلها كنت أمرّ من خلالها وأشعر أنها متصلة.. ليس هناك قطع بين مراحل حياتي، رغم المنعطفات الحادة التي عرفتها فيها... كلها متصلة، وكلها حاولت أن أجعل منها مادة لما أكتب، أو، في فترة ما، لما أرسم، شاعراً، باستمرار، أنّ ما حققت هو جزء فقط مما يلتهب في دخيلتي ومما يعتمل في خيالي.. مؤملاً دائماً أن ثمة في المستقبل مجالاً للمزيد من هذا التكامل، وهذه التجربة، وهذه الكتابة.

■ **حين أستعرض تاريخ حياتك في علاقتك بمختلف فنون الإبداع التي مارستها، أجد الرواية، كجنس أدبي، قد قفزت في السنوات الأخيرة لتكون المجال الأول الذي اتجهت إليه بكل طاقاتك الإبداعية، بحيث أصبح تركيزك منصباً عليها، سواء في كتابتها أم في الحديث عنها. ما الذي يقف وراء هذا التركيز والاهتمام؟ هل لأنها أكثر الأجناس قدرة على امتلاك الواقع والإحاطة به، أم لأنها تتيح لك مساحة أكبر في المغامرة الإبداعية؟**

- الاثنان معاً. ما من شك في أن في الرواية قدرة أكبر على امتلاك الواقع - كما تفضلت - وهي في الوقت نفسه تتيح فسحة أكبر للتعبير عن الواقع - بكل معانيه - وتصوير التجربة الإنسانية وبالمغامرة في تصويرها إبداعياً.

كان تركيزي على الرواية في السنوات الأخيرة محصلة اهتماماتي السابقة، لأنني حاولت أن أكتب الرواية منذ أن كان عمري أربع عشرة سنة (أترى كيف أن الجذور كلها كامنة في الطفولة؟) - كتبت، وقتها، حوالي مائتي صفحة. كانت الرواية - كما أدركها الآن - حلمية. لكنني لا أذكر حول ماذا كانت تدور،

لأنها، لسوء الحظ، ليست موجودة لديَّ الآن. كما كتبت قصة طويلة... لكن أدركت، في ما بعد عندما استمررت في المدرسة وبدأت أقرأ روايات وكتباً أدبية كبيرة.. أدركت أن كتابتي لم تكن ناضجة.. فكان عندي من القدرة على الحكم على النفس بحيث أنني طويتها، وبدأت بالقصة القصيرة.. وقد بدأت كتابة القصة جاداً منذ سن السابعة عشرة - وفي هذه الفترة كتبت مسرحية، إلاّ أن التركيز الأساسي كان على القصة القصيرة، إذ كتبت عدة قصص قصيرة، أهمها كانت القصة التي أكملتها وعمري ثماني عشرة سنة وعنوانها «ابنة السماء»[1] - هذه كانت حصيلة الصبا.. حصيلة تطلعي نحو جعل الفن القصصي فن إنقاذ لخيالي، وإقامة الصلة بين التجربة والحلم.. بين الفعل والفن والحلم - هذا الشيء الذي درسته بعد هذه الكتابة بحوالي ثلاثين سنة - «ابنة السماء» ليست قصة قصيرة بالضبط.. إنها قصة قصيرة طويلة.. وحين نشرت في مجلة «الأمالي» اضطر المحرر إلى نشرها على عددين.. وقد نشرتها يومئذٍ لأنني حسبت أنها تحقق شيئاً مما أردت أن أقول. ولكنني عندما نشرت مجموعة قصصي القصيرة عام 1956 لم أدخلها ضمن ما نشرت، لأنني شعرت بأنها تمثل نهاية طفولة المرء الذهنية.. وتركتها لمؤرخي الأدب إذا ما أرادوا التأريخ للقصة، لأنني أعرف أن الكثير من مؤرخي القصة الفلسطينية يتحدثون عنها الآن في سياق حديثهم عن بدايات القصة الفلسطينية الحديثة.

ذهبت إلى إنكلترا لإكمال دراستي في الأدب الإنكليزي.. وهناك، في دراستي هذه، أكدت، أكثر ما أكدت، على الشعر والمسرح، حيث كان اهتمامي الأكبر. كنت أختار من الموضوعات، حينما يكون هناك مجال للاختيار، لا الرواية، بل الدرامة.. المأساة الإغريقية.. المسرحية الإليزابيثية.. شكسبير.. المسرحية اليعقوبية.. الشعر في القرن الثامن عشر.. الشعر في العصر الرومانسي. وقد اخترت الشعر ابتداءً من القرن التاسع، من الشعر الأنكلو - سكسوني، حتى الشعر الحديث. فإلى جانب الدرامة في شتى عهودها، كان اهتمامي الأكبر منصباً على الشعر.

(1) نشرت في مجلة الأمالي البيروتية سنة 1939. وقد كتبت في شتاء 1938/1939.

عندما عدت من دراستي إلى القدس – طبعاً في هذه الأثناء كنت قرأت روايات كثيرة جداً باللغة الإنكليزية – لم يخطر ببالي أن أكتب قصة بين حين وآخر.. كان همّي يتجه إلى كتابة القصيدة، وكنت أكتبها، في تلك الفترة، باللغة الإنكليزية. عندما عدت كنت أكتب الشعر. لكنني، فجأة، بدأت أكتب الرواية أيضاً... أي أن اتجاهي الأصلي برز مرة ثانية، بعد انقطاع أربع أو خمس سنوات، فكتبت روايتين قصيرتين، إحداهما هي «صراخ في ليل طويل» التي تعود إلى سنة 1946، وفي الوقت نفسه كنت أشعر أن الفن الروائي هو، في الواقع، أصعب مما كنت أتصور أيام كنت أقرأ الروايات العربية. الفن الروائي العربي بدأ ينضج بعد الخمسينات كانت هناك محاولات في الأربعينات.. وقبلها في الثلاثينات والعشرينات.. ولكن إذا عدت إليها اليوم، في ما كتبه بعض الكتاب المصريين والعراقيين، ستجد أنها محاولات بدائية نسبياً في التركيب، وفهم الشخصية، وعلاقة الشخصية بالحدث.. إلخ.. فبدأت أكتب قصصاً قصيرة من جديد. لكن في أثناء كتابتي هذه القصص كان ذهني يعمل روائياً، بحيث أنني في سنة 1953 – أي بعد «صراخ في ليل طويل» بسبع سنوات – شرعت بكتابة رواية. في أثناء كتابتي هذه الرواية كنت أكتب قصصاً قصيرة، لأنني شعرت أن هذه الرواية، بالمسار الذي فرضته عليها، لا تفي بحاجتي، وأن هناك أشياء أخرى تلحّ عليّ يجب أن أكتبها.. فكنت أكتب القصص القصيرة التي ظهرت، في ما بعد، في كتابي: «عرق.. وقصص أخرى»[1]، وهذه المجموعة تغطي الفترة الواقعة بين سنة 1946 وسنة 1956.

وفي سنة 1956 كنت قد انتهيت من روايتي «صيادون في شارع ضيّق»[2]..

---

(1) ظهرت هذه المجموعة في طبعتها الأولى 1956 عن الدار الأهلية في بيروت. وأعادت هذه الدار إصدارها في طبعة ثانية عام 1958 تحت اسم «المغنون في الظلال» دون إذن المؤلف في تغيير العنوان. وصدرت طبعتها الثالثة بعنوان «عرق.. وقصص أخرى» عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق عام 1974، وصدرت طبعتها الرابعة تحت عنوان «عرق.. وبدايات من حرف الياء» حيث أضيفت إليها قصة جديدة هي «بدايات من حرف الياء»، وذلك عام 1981، عن دار الآداب ببيروت.

(2) كتبت هذه الرواية أصلاً باللغة الإنكليزية، وصدرت طبعتها الأولى في لندن عام 1960. أما في العربية فلم تصدر إلا عام 1974 عن دار الآداب ببيروت، بعد أن ترجمها إلى العربية الدكتور محمد عصفور.

فكما ترى، بقي همي الروائي موجوداً. لكنني انقطعت بعد نشر «صيّادون» إلى الرسم والنقد لبضع سنوات.

هنا نعود إلى التلقائية التي تحدثت عنها بشأن طفولتي. شعرت أن الرسم أصبح مهماً، مرة ثانية، في حياتي بعد أن كانت أهميته قد تناقصت، ولو أنني في فترة الأربعينات كنت قد رسمت بكثرة. وشعرت أن النقد الفني كان غائباً في المحيط العربي، وأن هناك ثورة أسلوبية في الرسم العربي بدأت معالمها بالظهور عندما كوّنا «جماعة بغداد للفن الحديث» عام 1951، وأن هذه الحركة الأسلوبية في الرسم تحتاج إلى ما يرفدها في النقد، فجعلت اهتماماتي النقدية - الفنية تتصاعد وتتبلور كتابة بالعربية والإنكليزية - وهذه تعود، في الواقع، إلى أيام دراستي في كيمبردج عندما كنت أدرس الأدب الإنكليزي، لأنني إلى جانب اهتمامي النقدي بالشعر والمسرحية، كنت بدأت، أيضاً، أهتم كثيراً بالنقد الفني، ولو أنني لم أكتب في كيمبردج إلاّ رسالة واحدة طويلة قدّمتها للممتحنين في إحدى السنوات عن حركة الفن الحديث، شفعتها بمطالعات لم تنقطع.

وهنا يجب أن أذكر أيضاً أنني في أواخر عام 1944 ساهمت مع بعض الأصدقاء في القدس بتأسيس ملتقى يدعى «نادي الفنون»، وقد تمّ يومها انتخابي رئيساً له. وكان هذا النادي يقدم أسبوعيّاً، مساء كل يوم سبت، محاضرة مصورة، أو موضّحة، عن الرسم أو الشعر أو الموسيقى - وقد ألقيت فيه محاضرات كثيرة، بل كنت إذا غاب المحاضر، لسبب ما، أسرع إلى ملء مكانه بمحاضرة منّي. وبعد ذلك بأقل من سنتين عدت إلى الرسم على نحو كان يشغل معظم أوقات فراغي. وهكذا تزامنت، ابتداء من عام 1946، نشاطاتي الفنية والنقدية والروائية على نحو متواصل، إلى أن جئت إلى بغداد عام 1948.. وبعد فترة قصيرة استأنفت الرسم والكتابة، ولو بتفاوت مضطرب.. وكانت الفترة (1951 - 1952) من أغنى فترات حياتي عملاً وتنوعاً.. بل يجب أن أقول: إنّ الخمسينات كلها كانت من أغنى الفترات في حياتي.

في 1963 - 1964 عاد اهتمامي بالرواية، وشعرت أنني يجب أن أكتب رواية جديدة. وبدأت «السفينة». وفي أثناء انشغالي بها، بين 1964 و1967، مررت

بفترة خصبة في الرسم. غير أن الرواية أخذت تشغل ذهني بشكل يومي ومباشـر، بحيث أنني انصرفت عن الرسم وركزت على الكتابة الروائية والعملية النقدية.

■ **وأنت في هذا كلّه لم تكن كاتباً محايداً، كما أرى..**

- طبعاً لا.. ليس هناك من حياد عندما تلح عليك الأفكار، وتقضي معها حياتك ليلاً ونهاراً، والليالي لا تنام فيها لأنّ خيالك يقلقك، وعواطفك تؤرقك... ليس هناك من حياد في حالات كهذه. فأنت تكتب لأنّ ثمة في نفسك ما يجب أن يقال، ويؤكد على موقفك في الحياة.. يؤكد على نظرة في الحياة تطالبك بأن ترفع صوتك وإلاّ اختنقت. الكتابة شيء يناقض الحياد أصلاً.

■ **لكن هل تريد للرواية - روايتـك - أن تكون عامل تغـيير، أم أداة اكتشـاف في واقع البنية الاجتماعية التي تتناولها؟**

- الرواية يجب أن تكون عامل اكتشاف. هذا شرط أساسـي في نظـري. ولكن ككل الفنون المبنية على اكتشاف تفاصيل الواقع والعلاقات الخفية التي تربط أوجه الواقع بعضها ببعض - هذه الفنون لها قوّة تغيير في المجتمع وهي ليست قـوّة قسرية، بحيث تدفع الناس دفعاً إلى تغيير طريقتهم في الحياة من كذا إلى كذا، لكنها قوّة قريبة من الطاقة السحرية التي تفعل في النفس دون وعي من النفس. بعبـارة أخرى: إنها تعمل في الدواخل وفي نفسية المجتمع دون أن يعي المجتمع ذلك فتساهم في تغيير هذا المجتمع.

الشعر له هذه القوّة.. والرواية لها هذه القوّة.. وإحدى القوى الأساسـيّة في تغيير المجتمعات المتحضّرة هي، في الواقع، الرواية. ومثل هذه القوّة لا تكون إلا في الفنون التي تعيد تصوير العلاقات بين الناس، والتفاعلات، والعواطف في ما بينهم، والعواطف التي تثار فيهم والأحداث التي تصيبهم، سواء وقعوا فيهـا ضـحايا أو تغلبوا عليها. هذا كله تبيّن أنه من حاجات النفس التي عرفها الإنسـان منـذ أن كتبت ملحمة كلكامش والملاحم الأصغر التي كتبت قبلها في الحضارات القديمة، وما ظهر منها في الحضارات اللاحقة، مثل (الألياذة) و(الأوديسة).. أو ما جاء من

بعد، عن العرب من أخبار حروبهم (داحس والغبراء، وحرب البسوس)، أو الصراعات المختلفة التي تشغل منطقة تقع ما بين التاريخ الأسطوري والتاريخ الحقيقي في أوائل الحضارة العربية.. إلى أن نأتي إلى فترة النضج، حيث نجد النفس العربية، كأية نفس في أية حضارة، تريد أن تستعيد ذكر الأخبار.. وعند العرب كانت القصة الحقيقية هي الأخبار.. أي أنهم كانوا يريدون أن تكون للقصة جذور في الواقع، فكانوا يميزون بين «الأسطورة» أو «القصة» و«الخبر» بأن القصّة وهمية، حديث خرافة، في حين أن للخبر جذوره في الواقع. لكن الميل إلى القصة لم يضعف، لأنّه ميل متأصّل في النفس، وتجد فيه النفس تطلعها إلى المعرفة.. إلى الفهم.. إلى الإدراك، فالسعي إلى ما هو أسمى وأفضل.

إن تسمع قصة كان نوعاً من طلب الأدب والمعرفة. ولذلك كان الناس، عندما انحسر التعليم في المجتمع العربي بعد سقوط الدولة العباسية، يطلبون سماع القصص، فيسمعونها بلذة من رواة بارعين يلملمونها من المتوارثات الشعبية، أو يبتدعونها على طريقتهم زاعمين في الأغلب، أنّها جاءتهم عن الكتب القديمة، أو من حكماء العصور الخالية.

الشيء نفسه حدث في الحضارات الأوروبية، فظهرت «الرومنسيات» في القرون الوسطى، وفي ما بعد، ومن ثم ظهر المسرح.. ثم الرواية (التي اعتمدت كثيراً على «ألف ليلة وليلة»).

هذا كله كان يدل على أن النفس بحاجة إلى إعادة تركيب التجربة الإنسانية لكي تفهم ما هي بشأنه فتتحقق لها حياة أغزر، وتؤدي إلى تصرّف أفضل بين الناس.

وحتى اليوم بقي للرواية هذا المفعول السحري في النفس. وإذا وجدنا اليوم أن الناس ينصرفون إلى السينما والتلفزيون، فإنّ هذا الانصراف متصل بميل الإنسان إلى سماع القصة أو قراءتها.. وبالتالي فهو ميل النفس إلى البحث عن سبل أخرى في العيش، والبحث عن ضرب من السعادة لا يمكن تحديد هويتها أو أبعادها، وذلك عن طريق معرفة ما يحدث للأناس الآخرين الذين نرى حياتنا مُرمَّزة ومجسَّدة في حياتهم وفي تصرفاتهم.

■ **هل لك أن تخبرني شيئاً عن شخصياتك؟ إنني أسأل عن هذا الارتباط عندها بماضيها الذي لعله صورة لماضيك. وهذا الماضي هو حالة ملحّة في حياتها، وهي مشدودة إليه بأعصابها، بفكرها، وبحركتها.**

– لا شك أن أشخاصي مشدودون إليّ، وهذا شيء أؤكد عليه، ولا أتحايل عليه أصلاً. وهم مشدودون إلى نفسي لا كشخص فقط، وإنما كإنسان عرف أناساً آخرين. هناك ألوان من الشخصيات هم الأناس الذين عرفتهم أو عرفت أمثالهم عبر حياتي وتجاربي المتواصلة.

أما لو كنت أكتب قصصاً بوليسية مثلاً، أو روايات للتسلية، لكان بإمكاني، حينئذٍ، أن أخترع أنواع الشخصيات، وأنواع البشر، وأن آخذ أنماطاً بشرية من المجتمع، سواء كما أعرفها من تجربتي أو كما أعرفها من الكتب أو كلام الناس.. وأستعمل هذه الأنماط في قصص. ولكنني لا أرضى لنفسي أن أكتب على هذه الشاكلة. أنا لا أكتب على هذا النحو. كتابتي صادرة من أحشائي. أنا أكتب لأنّ في داخلي ناراً تلتهب وأريد لشيء من هذه النار أن يتجوهر على الورق في ما أكتب وما أبدع، سواء من شخصيات أو أحداث أو حوار. بغير هذا لا أدري قيمة لما أكتب.. لو لم أفعل ذلك لكانت الكتابة مجرّد عبث..

أنا لا أقول هذا تأكيداً على نوع من النرجسية، كما قد يتصوّر البعض – فليست القضية قضية نرجسية – وإنما أرى أن الإنسانية تتمثل في أفراد. الفن لا يتمثل في المجردات، حتى وإن كانت مجردات نمطية، لأن المجردات النمطية هي، في النهاية، مجردات مسطحة. أنا أراها تتمثل في أفراد، وآخذ من هؤلاء الأفراد بعضاً ممن أستطيع أن أفهمهم وأتعاطف معهم، فأمثلهم في رواياتي. وقيمة التغيير – التي تحدثنا عنها جواباً عن السؤال السابق – قيمة التغيير اللاحقة لتصوير هؤلاء الأفراد قيمة باقية، لأنهم إذا كان الكاتب موفقاً في تصويرهم يصبحون نوعاً من المَثَل للمجتمع، بحيث ينطبق عليهم ما قاله «أوسكار وايلد»: «الفن لا يقلد الحياة، بل إن الحياة تقلد الفن». لعلّ أوسكار وايلد، بقوله هذا، يبالغ بعض الشيء تأكيداً

على المعنى الذي يقصده، وهو أنّ الحياة تجد أنها تقلّد المُثُل التي يتعرّف الناس إليها من خلال مطالعاتهم.. من خلال تعايشهم مع الشخصيات الروائية عن طريق الكلمة. ولكنه ليس بعيداً عن الصواب.

■ **وما ألاحظ هو أنّك كثير الاحتفاء بهذا الماضي.. بماضي هذه الشخصيات ذات الحضور في رواياتك. فأين «مستقبل الحاضر» الذي تعيشه هذه الشخصيات؟ إنني أجد الكثير من شخصيات رواياتك غير معنية بهذا المستقبل.**

- لو كان الماضي والحاضر مجموعة عوامل رياضية محددة نعرف إنها إذا جمعت بشكل معيّن نستخلص منها نتيجة معينة لحاولت، حينئذٍ، أن أقول لك إنّ المستقبل هو كذا وكذا.

لكن يخطىء من يتصوّر أن التاريخ، دائماً، مجرد سبب ونتيجة. الأسباب كثيرة، ونتائجها لا نعرفها إلاّ عندما تقع. لذلك نحن نستطيع أن نستقرىء الماضي ونرى صلة الحاضر بهذا الماضي استقراء لما وقع، سواء أكان سبباً، أو كانت هناك قوة تخرج عن الأسباب وتقتحم التجربة الإنسانية وتعيّن للحاضر وجهاً اعتباطياً. نحن نستطيع أن نفعل ذلك.. ولكن لا نستطيع أن نستقرىء المستقبل إلاّ بمزيج من التوقع والتكهن، ناهيك عن التمني، لأن التجربة، لأن التاريخ ليسا دائماً مجرّد أسباب لها محدوديتها الرياضية، كالعوامل الرياضية. نحن نتصور أننا باستقراء الماضي واستقراء الحاضر نستطيع أن نستقرىء المستقبل.. بعضنا يفعل ذلك بروح علمية، وهو شيء رائع، وبعضنا يفعل ذلك على طريقة قراءة الفنجان. ولكن التجربة التاريخية تؤكد لنا أنّ هذا وهم في معظمه. أنا أحاول، كما حاول كتّاب من قبلي، أن أجعل مما أكتب نوعاً من النذير: إنّ الإنسان إذا ما تصرّف بشكل معيّن فإنّ أمراً سيقع قد يكون له هذا الشكل. فأنا أنذر بالمستقبل، ولكنني لا أتنبأ به - الأنبياء، طبعاً، كانوا في جميع الحضارات قلّة، أما الكتاب فهم كثر.

كان يروق للشاعر «شلي» أن يقول: إن الشعراء هم أنبياء المستقبل. وأنا يروق لي أن أتصوّر إننا، في الأساس، نتنبأ بمستقبل ما.. ولكن واقع الأمر في الفن الروائي هو أننا نحاول أن نستقرىء الماضي، أملاً في التكهّن بمستقبل ما، ونحن نعلم أن الأيام قد تتكشف عن خطأ تكهننا. أمّا من يقول لك إنّ تكهنه هو الذي سيتحقق، فهو واهم جداً.

■ **إذن أستطيع القول: إنّ الرواية عندك مرتبطة بخبرة حياة، وليست استشرافاً لحياة قادمة ستأتي..**

- هي ليست استشرافاً لحياة قادمة، لأن فهم الماضي وفهم الحاضر فيهما من الصعوبة، وفيهما من الأهمية ما يكفينا. حسبنا أن نتغلغل في تفاصيل ماضينا وتفاصيل حاضرنا لعلنا نحظى ببصيرة تنفذ، ولو إلى حدّ ما، في مجاهيل ما سوف يأتي.

إحدى الشخصيات في «عالم بلا خرائط» تقول ما معناه: كان الحاضر دائماً هو همّي. الحاضر هو همّي، وليذهب المستقبل، بقضّه وقضيضه، إلى الجحيم..

هذا الرجل كان يعيش الحاضر، ولكنه كان مبتلى أيضاً بتذكر ماضيه، وكان دائماً يربط حاضره بماضيه، ولا يجد إلا الخسارة. أراد أن يعيش اللحظة الحاضرة بكل عنفها، بكل لذّتها، بكل ألمها... وقد عاش، بالفعل، حياة عنيفة ولذيذة، وأليمة جداً، ومات وهو لا يريد أن يموت، لأنه كان متشبثاً بهذا الحاضر. أما عن المستقبل فكان يقول: إنني إذا قست المستقبل بتجربتي في الحاضر والماضي، سأجد أنني لا أستطيع أن أتكهن إلاّ بمبهمات. فلماذا أتمسك بالمبهم وأتخلى عن اللحظة المجسدة الحاضرة التي تثير أحاسيسي، وتثير خيالي، وتثير تفكيري؟

هذه الشخصية قد تكون حقيقية، وقد لا تكون... لكنها تمثل اتجاهاً يعرفه معظم الناس في حياتهم اليومية. فمعظم الناس يفكرون بالمستقبل، لكنهم لا يستطيعون التنبؤ به، أو إنهم يتشاءمون فيتصورون مستقبلاً مظلماً، أو مختلفاً عن الصورة التي كانت قد تبلورت في أذهانهم.

المهم عند الروائي، في نظري، هو أن يستقرىء الماضي، وأن يستقرىء الحاضر، وأن يقيم الصلة بينهما، التي هي صلة تكامل التجربة، لعل ذلك ينفذ به،

من خلال حجب الزمن، نحو الأيام الآتية. ولكن هذا شيء يبقى في إطار التكهّن، ولا يكون في إطار الحقيقة التي يدّعيها النبيّ.

■ هل لك مشكلة واضحة ومحدَّدة مع الكتابة في هذا الإطار الإبداعي؟

– المشكلة هي مشكلة الإبداع نفسه. إن المرء يريد أن يخلق فناً فيه أصالة – أصالة بالمعنى الذي أقصد إليه أنا – أصالة بمعنى أنّ أصوله في نفسه: فيه جدّة ولا يكرّر ما قيل سابقاً، وفي الوقت نفسه يصوّر ما هو مبهم في أذهان الناس فيجسّده، ويحوّل أذهان القراء نحو قضايا لا يكونون منتبهين إليها فيجعل لها أهمية في أذهانهم. والمشكلة هي كيف يفعل ذلك كله؟ فعندما يستخدم الروائي الشخصية لتوضيح الحدث، أو يستعمل الحدث لتوضيح الشخصية، إنما يجابه مشكلة في أن يجعل للحدث والشخصية جدة تجعل لكتابته قيمة لم تكن موجودة في السابق، وفي الوقت نفسه يجعل لها اتجاهاً مستقبلياً – بمعنى أن هذا العمل سيسبق فيكون قمّة لكل الأعمال التي سبقته، لا أعماله هو وحدها، وإنما الأعمال الفنية الأخرى – وبذلك تكون له قيمة مستقبلية تتطلع إلى الأمام. كيف يفعل ذلك؟ ذلك هو فنّه. إنّ فنّي هو أن أجابه مشكلتي. المبدع يجابه، باستمرار، الصفحة البيضاء التي عليه أن يرحل فيها. الرسام يجابه القماشة البيضاء التي عليه أن يملأها بحلمه. وهذه مشكلته.

مشكلتي مع الإبداع هي مشكلة هذا الوقوف أمام الصفحة البيضاء لكي أملأها بما هو مثير للنفس والذهن، وله قيمة باقية.

■ استخلاصاً من هذا كلّه، هل أستطيع القول بأنك تكتب تحت هيمنة الذاكرة وبدفع منها؟

– قد يصح، إلى حدّ ما، أن تقول إنني أكتب تحت هيمنة الذاكرة. للذاكرة هيمنة على تفكير الكاتب مهما حاول أن يتصوّر نفسه حراً أو طليقاً منها، من قيودها ومن الخيوط التي تشدّه دائماً إلى الماضي. الذاكرة يمكن أن تكون قاتلة، ويمكن أن تكون محيية. الذاكرة إذا وضعت في قوالب جاهزة مع الزمن، وبمجرّد

أن تضغط زراً ذهنياً تأتيك القوالب التي هيأتها سابقاً – هذا النوع من الذاكرة هو، في نظري، الذاكرة القاتلة للإبداع. أما الذاكرة التي لا تنصاع لأشكال جاهزة تستحضرها دائماً في أطر أصبحت ثابتة مع الزمن، هذا النوع من الذاكرة التي هي قوّة سيالة دينامية مرنة جداً تفعل في نفسك بحيث كلما وجدت نفسك تحت هيمنتها، وجدت نفسك مثاراً، لأنك تكتشف في ما تتذكر أيشاء لم تكتشفها عندما تذكرت هذا الحدث بالذات في ما مضى، هذا النوع من الذاكرة هو النوع المحيي والمهم في الخلق الروائي.

الخلق الروائي، مهما زعم صاحبه أنّه يوجد فيه شخصيات لا علاقة لها بتجربته الخاصة هو، في الواقع، في نصفه أو أكثر، ذاكري، الذاكرة هنا متفاعلة مع شيء آخر كامن في النفس، وهو ما يسمّى بالإنكليزية Creativity – أي الإبداعية – القوّة الخلاقة في كل من يريد أن يقوم بعمل روائي، أو يكتب قصيدة، أو يحقق أثراً لم يكن موجوداً في ما مضى.

هناك قوتان: قوة الذاكرة، وقوة الخيال... إذا استطاع الإنسان أن يقيم الواحدة تجاه الأخرى ويوجد تفاعلاً بينهما مستمراً فهو، حينئذٍ، في طريقه إلى إبداع شيء يستحق البقاء..

فالخيال عنصر أساسيّ.. وإذا اعتمد المرء على الذاكرة أكثر من اعتماده على الخيال فإنه في خطر الانزلاق إلى الأنماط، أو القوالب الذاكرية التي هي – كما قلت – قوّة مميتة وليست محيية. لكنه إذا استطاع أن يقترب من تفاصيل الذاكرة عن طريق الخيال، أو عن طريق هذه القوة الخلاقة في ذاته فإنه حينئذٍ، يستطيع أن يوجد ما يبدو جديداً، رغم كونه عميق الجذور في الماضي. وطبعاً هنا تدخل مسألة الزمن التي تحدثنا عنها، أنا وأنت، أكثر من مرّة، لأن فهمنا للزمن يتصل بموقفنا من الذاكرة.. ومحاولتنا تصوير الزمن مضطرّة، أو لعلّها محظوظة في أنها تلجأ إلى ما اختزنت الذاكرة، كمدد إيجابي، أو كوسيلة تزيد من القدرة على تصوير هذا الشيء الذي هو أصعب ما يمكن أن يصوّره الإنسان، وهو أصعب وأعزّ ما يصوّره الأدب – وهو: «الزمن» «وفعل الزمن» في الأشخاص.

■ **وفي علاقتك هذه بالزمن: أية متعة تجـد في الكتابة من خلال هذا الموقف، وهذا المنظور، وعبر مثل هذه الرؤية له ولعلاقتك به؟**

- أجد متعة كبيرة جداً. وكأي إنسان آخر، أنا نتيجة ما أتـذكر، سـواء أكانت الذاكرة هي «ذاكرة فعل» - أعمال، أحداث، أشـخاص - أم ذاكـرة قراءات ومطالعات وأفكار - أشياء تجريدية اكتسبتها عن طريق المعرفة، عن طريق القراءة والنقاش.

لكنّ المتعة الكبيرة هي في أن تفلح في جعل ما تتذكره شيئاً يتخطى مجرد مـا تتذكر، وشيئاً يتخطى مجرد الفكرة التي جاءتك كمعرفة، أو اكتشفتها وأصبحت، مع الزمن، جزءاً من معرفتك على الأقل، أشعر - بأنها تأتي كنوع من الحمّـى.. أشعر، عندها، كأنني في محنة وأريد أن أخلص منها. لكنني، في الوقت نفسه، أتمتع بها بشكل يكاد يكون مازوكياً. أشعر أن هذا عذاب.. لكنني في محاولة تسـجيل هذا العذاب، أو في عذابـي في تسجيل هذه التجربة - هذه الأمور التي يعتمـد الكثير منها على الذاكرة وتحوّلات الذاكرة - أجد متعة هائلة. وعندما أنتهي مـن كتابة ثلاث أو أربع صفحات، أو أكثر - إذا كنت محظوظاً - فإنني أنظر إليهـا وأنا أشعر، أحياناً، كأنني قد أنهكت نفسي. لكنني، في الوقت ذاته، أشـعر بمتعـة هائلة جداً. ولا أكتمك أنني، بعد ذلك، أنظر حولي فأرى الأشياء باهتـة جـداً بالنسبة لما استطاعت قريحتي أن تضعه على الورق في أثناء تلك المحنة الجميلة.

■ **المتابع لأعمالك، الروائية منـها بشـكل خاص، يجد فيها نداء يتجدّد على الدوام، هذا النداء، كمـا يبـدو، لـه نسـيجه المفاهيمي، وكأنه دعـوة لبنـاء الرؤيـة الإنسانية للحياة..**

- هذا شيء أساسي جداً. أعتقد أنني لو لم أشعر بهذا الدافع، ولو لم أصـرّ على إعادة الرؤية للحياة ربما لكنت لم أكتب ما كتبت. وأعتقد أن أي كاتب أو شاعر تحترمه وتتمتع بقراءته سيقول لك الشيء نفسه.

إعادة الرؤية، أو إعادة تركيب الحياة - بحيث تراها بوضوح أكثر، أو بحيث تراها وقد توهجت وهجاً أشد - هذه هي عملية الخلق، وهذا هو الفرق بين تسجيل الأشياء كما هي وبين إعادة رؤيتها بحيث تصبح مادة لإثارة أذهان الناس.. لإثارة ذهنك أنت أولاً. ولكن - هو الأهم في عملية الإيصال - إثارة أذهان الآخرين، بحيث يرون الحياة على غير ما كانوا يرونها قبل أن يقرأوك..

هذا شيء أساسي في ما كتبت، وفي ما أكتب.. وهو أساسي في نظرتي إلى كل الفنون. واهتمامي بالفنون في شتى أشكالها، واهتمامي كذلك بالموسيقى كان، في مردّه، هذه المحاولة لإعادة تكوين رؤية الحياة.

أذكر رباعية للخيام يقول فيها ما معناه: إنني أتمنى لو آخذ الكون وأفتته وأعيد تركيبه حسب ما أشتهي..

هذا بالضبط ما يفعله كل كاتب يستحق التسمية. إنه يأخذ الكون ويفتته، ويجزئه، ثم يعيد تركيبه كما يشتهي - ولو أنّه في أثناء إعادة التركيب سيكتشف أن هناك أجزاء لا يمكن أن توضع بالشكل الذي يريد أن يضعها فيه - وأنا هنا لا أقصد شيئاً مثالياً كأن أعيد ترتيب الحياة على نحو يرضيني ويرضي الجميع.. أبداً. إنما أريد أن أركبها كما أشتهي، بحيث يصبح للكون المعنى الذي أشعر أنه موجود فيه. ففي الخافية من كل تفكير لا بدّ أن هناك إلحاحاً على أن ثمة معنى. لا نراه في هذا الكون.. ثمة معنى لا نراه في الحياة التي نحياها كل يوم بعنف أو باستسلام.. بإيجابية أو بسلبية. ما هو هذا المعنى؟ كيف نستطيع أن نستنبطه، نستقرئه، ونعيد رؤيتنا له ليكون فاعلاً في المزيد من الحياة؟

هذا بالضبط ما يحاول الفنان أن يفعله عندما يطلب إلى نفسه أن يفتت الكون ويعيد تركيبه على أمل أن يتضح هذا المعنى. ربما يكون حكمنا على ما ننجز هو في القول: هل استطعنا في ما أبدعنا أن نعيد تركيب الحياة بحيث يكون قد اتضح لها معنى جديد؟ معنى لم يكن ظاهراً في ما مضى.. معنى يتبلور، كنا نستشعره بشكل مبهم غامض، فأصبح جلياً ومتوهجاً؟ هذا هو الحكم الذي يتوخاه، في النهاية، كل نقد يعي قضيته.

■ **يخطر لي هنا أن أسألك: هل من خصوصية يحملها كونك ولدت في فلسطين، وفي مدينة بيت لحم بالذات، وعشت شطراً من صباك وشبابك الأول في القدس؟**

- هناك خصوصية تكاد تكون ظاهرة في ما كتبت. وبما أنني من النوع الذي - كما ذكرت أنت، أو كما اكتشفت أنت - يهتم بالماضي، ويهتم بالطفولة، ويجعل للذكريات مكاناً مهماً في ما يبدع، فإنّ لفلسطينيتي فعلها الدائم في خيالي. ولا ريب في أن نوع الطفولة التي عشتها، وصلتها بالأرض.. صلتها بالأشجار والرياح.. صلتها بالأشواك والقرّيص.. صلتها بالزيتون والأعناب.. صلتها بالجبال البعيدة التي تراها تحيط بك أينما كنت أنت في الجبل والآفاق التي تراها أبعد منها... هذا كلّه لا شك في أنه ترك أثراً مستمر الفعل في خيالي.

هذا لا يعني بالضرورة أنني لو لم أكن فلسطينياً لما كتبت على هذا النحو، لأن لكل كاتب تجربته الطفولية التي تفعل فعلها في ما سيحقق في ما بعد من إنتاج. بالنسبة لي هذه هي تجربتي، وهذه هي آثارها في ما أكتب. لقد عشت في صغري نوعاً من التماهي بيني وبين المسيح، لأنه ولد في «المهد» الذي كنت أزوره كثيراً في طفولتي، فكنت أتخيّل أنني أرى المسيح يمشي في طرقاتنا. كان لهذا أثر مهم في حياتي. لكن يجب ألاّ أزعم أنه لولا هذا الشعور المبهم.. هذا النوع من التماهي الذي يعرفه الكثيرون ممن يمرّون بالتجارب الدينية.. لا أزعم أن هذا لو لم يحدث لما كتبت... لكنت كتبت لو كانت تجربتي من نوع آخر. كان من الممكن أن أنشأ في مدينة صحراوية، حينئذٍ كان لا بدّ للصحراء من أن تطبع أثرها في نفسي وتؤثر في خيالي فأكتب مستوحياً تجربة الصحراء... وهكذا..

ولكن ما من شك في أن طفولتي والظروف المناخية والجغرافية التي أحاطت بها - هذا عدا عن تجربة الأحداث نفسها - فأنا هنا أفكر بالطبيعة وبأثرها في، وكوني كنت أمشي حافياً لفترة طويلة من طفولتي، جعلني أشعر أن صلتي بالأرض حقيقية ومباشرة - وطبعاً كان هذا يؤدي لا إلى المشي على الأشواك فقط، وإنما المشي على شظايا الزجاج أيضاً. وهناك ندوب كثيرة في قدمي جراء ذلك حتى

اليوم. كما أن هنالك ندوباً في رأسي من الجروح التي سبّبها السقوط بين حجارة هذه الطبيعة الجبلية التي كانت، أيّامئذٍ، في طور بدائي، وهي التي عرفتها في طفولتي وصباي.

قد أتساءل معك: لو لم تكن طفولتي من هذا النوع، هل كانت كتاباتي، أو شخصيات رواياتي، تتخذ الشكل الذي وضعتها فيه؟ لا أدري. من يدري؟

■ **إنني أطرح عليك هذا السؤال، لأنك تبدو لي وكأنك تصعد إلى الأشياء جميعاً عبر فلسطين..**

- اتضح لي هذا مع الزمن. لم أكن أفكر فيه بشكل واعٍ أول الأمر.. لكنني مع الزمن، وربما كان هذا بسبب ما قاله النقاد عمّا كتبت، أصبحت أرى كل شيء من خلال المنظور الفلسطيني، أو من خلال منظور التجربة الفيزيائية للطبيعة الفلسطينية، بكل ما يتصل بفلسطين من معانٍ قد تكون، في البدء، معاني الفضيلة والحب.. معاني الآلام والصلب، ثم المعاني السياسية اللاحقة التي يعرفها كل فلسطيني.. وبعد ذلك معاني المنفى الفلسطيني... فهذه كلها، سواء أردت أم لم ترد، عناصر تفعل فعلها الدائم في النفس وفي الذاكرة، وتكتب وأنت متأثر بها دون أن تعي. أعتقد أن هذا صحيح - وهو ما يبقى على النقاد أن يستخلصوه بالشكل الذي يفهمونه فيه.

■ **دعنا نعود هنا إلى الماضي في أعمالك الروائية: هل أستطيع القول إنّها تمثّل ضرباً من ضروب القراءة التذكرية التي تستقرىء الحاضر، أو تجسده من خلال الماضي ووعي هذا الماضي؟**

- تجسد الحاضر عبر الماضي؟ لا.. هي لا تجسّد الحاضر عبر الماضي بالضبط، وإنما تلقي ضوءاً على الحاضر مستمداً من الماضي.

أي أنني أرى في الماضي نوعاً من وسيلة للكشف... فالذي يريد أن يكتشف مجاهيل البحار يركب سفينة.

■ **بمعنى أنك تقرأ الحاضر بخبرة الماضي؟**

- الماضي هو سفينتي إلى جزيرة الحاضر التي أريد أن أستكشفها.. ولا أستطيع أن أفهم الحاضر إذا فصلت نفسي عن الماضي. كل من يحاول أن يفهم الحاضر قاطعاً صلته بالماضي فإنّه لن يفهم الحاضر كما هو فاعل في حياة الناس. ومن هنا جاءت اهتمامات الناس بالتاريخ... فما كان الإنسان ليهتم بالتاريخ لو لم يرد أن يفهم حاضره في ضوء تجارب الإنسانية في الحقب الماضية.

إننا معنيّون هنا بناحية صغيرة جداً من التاريخ، وهي تجربة إنسان واحد، أو جماعة واحدة في فترة زمنية محدودة جداً، هي فترة عمر الإنسان، فنستضيء بالماضي لفهم الحاضر... ولكن هذا ليس كافياً للعملية الإبداعية.

الحاضر يجب أن أعيد تركيبه بحيث أرى فيه جذور الماضي، وليس فعله فقط. وهنا نعود إلى قضية إعادة تركيب الكون. الماضي يبقى هو الخلفية المستمرة في كل فن روائي، وأنا أعتقد أن الروايات الكبيرة كلها مبنية على هذا الأساس، اللهم ما عدا ما يسمّى اليوم بـ: «الخيال العلمي»، لأن الخيال العلمي هو محاولة الروائيين الانفصال عن التجربة الأرضية - التجربة التاريخية المتصلة بالماضي - تكهناً بما يمكن أن يكون عليه المستقبل. ومع ذلك إذا أنت قرأت روايات الخيال العلمي وجدت أنه لا يمكن للكاتب أن ينفصل نهائياً عن تجربته الأرضية، لأن مفهومه لهذه المستحيلات الفضائية التي قد يحققها العلم، أو يتصوّر أن العلم سيحققها له متصل هو أيضاً في أساسه بتجربة الكاتب لماضيه الأرضي. هذا شيء لا يمكننا أن نغفل عنه، بل علينا أن نفهمه إذا كنا نريد إدراكاً لما يحدث للإنسان على هذه الأرض في نطاق هذا المجتمع.. في هذا البيت.. في نطاق العلاقة الشخصية المحدودة بين فرد وآخر.. في نطاق الحب، في نطاق الكره... وهكذا. فالماضي هو دوماً قوّة فاعلة.

■ **لكن الملاحظ هو أنك دائماً تبدأ من نهاية الأمور.. من نهاية الحالات، ومن نهاية الأوضاع والمواقف.**

- هذا بالضبط يؤكد ما أقوله. أنا أبدأ بالحاضر، كأني أقول: نحن انتهينا إلى هنا.. ولكن لنر، ونحن هناك، كيف وصلنا إلى هذه النقطة، والقصة هي، في

الواقع، قصة الوصول إلى هذا المكان.. إلى هذا الحاضر. وأنا في كل ما كتبت تقريباً ميّال إلى أن أبدأ بالنهاية ثم أعود إلى البدايات، على غير الطريقة التقليدية في القصة التي كانت عادة تبدأ من الألف وتنتقل إلى الباء والتاء فالثاء، حتى الياء.. لعل هذا هو السبب في أنني أسميت إحدى قصصي «بدايات من حرف الياء». أنا بالفعل أنظر إلى النهاية، ثم أحاول أن أفهمها، فأعود إلى البدايات.

■ **وأي نوع من الوعي يحكم مثل هذه الاستعادة التذكرية، أو هذه القراءة للماضي من خلال ما وصل إليه في النقطة التي تبدأ منها، والتي يتمثل فيها الحاضر؟**

– هنا سرّ الإبداع.. سر الخلق. أي نوع من الوعي؟ أنت لا تستطيع أن تصنع هذا الشيء صنعاً واعياً محدداً. الوعي يثار فيك.. يندفع بعوامل شتى.. الوعي لنقطة حاضرة تسترسل منها إلى النقاط التي سبقتها. هذا النوع من الوعي في تجربتي يأتيني كنتيجة لتجربة آنية: قيل شيء، أو حدث شيء، أو فعلت شيئاً يجعلني أدرك فجأة أن عليّ الرجوع إلى الوراء لأفهم ما جرى. حينئذٍ تضطرب التفاصيل والجزئيّات التي ملأت حياتي وكأنها وضعت في جهاز يخلط كل شيء خلطاً، فأحاول، في أثناء عملية الخلط هذه، أن أستخلص منه ما يخدم غرضي، أو ما أرى أنه يتصل بهذه النقطة الحاضرة ويلقي الضوء عليها...

لعل هذا هو السبب الذي يجعل الكاتب يشعر بما وصفته بالمحنة... بالحمّى.. لأن الخليط الرائع والمريع، في آن معاً، الذي يجابه به في ذهنه أشبه ما يكون بالهلوسة.. هلوسة قريبة من الجنون. لكن الفن هو أن يستطيع الفنان أن يأخذ من جزئيات هذه الهلوسة ما يوضح النقطة الحاضرة ويجعلها تتوهج.. ويجعلها ذات معنى لا للحظة الحاضرة فحسب، وإنما للّحظات القادمة أيضاً.

■ **دعنا هنا ندخل في تفاصيل العملية الروائية عندك، إنك تجعل من روايتك مجموعة من الحركات التي تؤدي في النهاية إلى موقف..**

إلى رؤية. فهل يتصل هذا التكنيك عنـــدك بفهم خاص لطبيعة البناء الروائي؟

- نعم.. عندي مفهومي للبناء الروائي الذي اكتسبته من قراءاتي الكـــثيرة، اكتسبته من دراساتي النقدية، ومن حسيّ القصصي الذي ربما كان أبـــــي هـــو الذي مدّني به منذ الصغر، عندما كان يقصّ عليَّ الحكايات كل يــوم، ويجعلـــني أحب هذا الفن من القول، هذه الطريقة في تصوير الحياة.

هذا كله يجب أن يخدم، في النهاية، رؤياي، أو رؤيتي - كيفمـــا شـــئت أن تحدد معنى هاتين الكلمتين - لأن الكاتب قد يؤثر الصمت والتذكر السادر الغافل الصامت بينه وبين نفسه لو لم يكن يريد، في الوقت نفسه، أن يحدّد موقفاً ويبلور رؤياً.

إذن، كل مفهومي القصصي، وكل حبّي لهذا الفن، وكل نظريـــاتي حـــول التركيب الذي يجب أن أتبناه في هذا الفن، لا شك أنّه يخدم، في النهاية، شـــيئاً أو فكرة أساسية مقيمة في ذهني، لا بدّ لي في كل مرّة أن أعود فأكتب رواية لكـــي أستوضح شيئاً منها. أنت تسمّيه «موقف»، أو قد تسمّيه رؤية.. لا بأس. أنا، في الحقيقة، لا أستعمل كلمة «موقف». ربما استعمل «رؤيا»، وحتى «رؤيـــا» هنـــا ليست الكلمة التي أريد بالضبط. أنا أشعر أن كل روائي يعـــايش شـــيئاً زاخـــراً ومعتلجاً في نفسه لا يستطيع أن يحدّده بكلمات قليلة، ولو استطاع ذلـــك لربمـــا سكت أو انقطع عن الكتابة بعد المحاولات القليلة الأولى.

إذن، عليّ أن أكتب لكي أستوضح هذا الشيء الذي أعايشه، والذي هـــو مُلحّ عليّ باستمرار، في أثناء وعيي، وفي أثناء نومي، وفي أثناء يقظتي، ويلحّ علـــيّ في أحلامي، ويلحّ في علاقاتي مع الناس. فأنا أكاد أكون مجبراً على الكتابة لكـــي أستوضح هذا الشيء في نفسي فأستريح. فالفن، في النهاية، هو اســـتطلاع لـــيس فقط لتفاصيل حياتية - حياة أناس آخرين، وليس فضولاً فقـــط حـــول حيـــاة الآخرين - وإنما هو نوع من التخلص مما يثقل دواخلك، لكي تستطيع أن تحـــرّر ذاتك من الداخل، وفي الوقت نفسه ترى الحياة على شكل مفعم بمشاعر ما كانت لتوجد، وما كنت لتحسّ بها، لو لم تكتب..

إذن، نحن هنا أمام عمليتين قد تبدوان متناقضتين، غير أنّهمـــا، في الحقيقـــة، متكاملتان: إنك تفرغ تفاصيل مهمة لحوحة من دواخل ذاتك، لكي تعود فتمتلىء عن طريقها بتفاصيل تضاهيها إلحاحاً وأهمية. هاتان العمليتان مترابطتان، ويخيّل إليّ أهما أساس العملية الإبداعية، والروائية بشكل خاص. وعندما تقرأ لكاتب مثـــل «فلوبير» أو «هنري جيمس»، أو للروائيين الذين كتبوا عن فنهم وكيف يكتبون، تجدهم يقولون أشياء مقاربة - ولو أهم لا يقولوها بهذا الشكل بالضبط.

■ **وفي هذا السياق الروائي الـــذي تعتمـــده أجدك تعطي أهمية كبيرة للحـــوار، حـــتى ليأخذ الأولوية في البناء الروائي. فأنت لا تعنى بالوصف..**

- ربما لا أعنى بالوصف بالقدر الذي يُعنى به بعض الكتاب الآخرين. فأنـــا منذ صغري على ما أذكر، كنت عندما أقرأ الروايات المترجمة، وحـــتى الروايـــات العربية - روايات المدرسة الواقعية والمدرسة الطبيعية، كمؤلفـــات «أميـــل زولا» مثلاً - حين كنت أقرأها كنت أملّ الوصف المسهب.. الوصف الدقيق لجزئيـــات الظروف التي توجد فيها الشخصية، للبيت للأثاث، للطبيعـــة.. وحـــتى ملامـــح الإنسان وهو يتحرّك، وهو يتكلم أو يضحك.. وهكذا. هذا النوع من الوصـــف كنت أملّه منذ أن كنت صغيراً. لا أعرف لماذا. كنت أتمتع بالحوار. والحوار - ولا سيما في ما بعد، عندما انصرفت إلى دراسة المسرح الشكسبيري بشكل خاص - جعلني أدرك أنك تستطيع، عن طريق الحوار، أن «تصف» وتجسّد. فلـــيس كـــل حوار تجريدياً.. ليس كله أفكاراً صرفة، وإنما في أثناء الحوار لك أن تتطـــرق إلى جزئيات هي، في الواقع، جزئيات مرئيّة، فالمرئيات تهمني.. وأعنى بها بالقدر الذي يساعد في خلق الجوّ الذي أنا بصدده..

لعلك تتذكر «صيّادون في شارع ضيّق»، أو «البحث عن وليد مســـعود». عندما أثار بما تراه عيني أجدني أدخل في التفاصيل. لكن يبقى همّي الحقيقـــي هـــو الحوار، وعن طريق الحوار أريد أن أجعل لهذه المرئيات التي أصفها، أو التي عليّ أن أصفها، القيمة التي يجب أن تكون لها في السياق الروائي. فالحوار ينبغي أن يكون

متصلاً بالمرئيات التي تحيط بالأشخاص الذين يقومون بهذا الحوار..

بهذا المعنى، إذن، أنا أعنى بالوصف.. لكن فقط بهذا المقدار، عدا عن الأشياء التي تطرقت إليها في أسئلتك، وأجبت عنها.. أشياء تتصل بطفولتي، لأنني كما قلت، عشت نوعاً من الحياة في نوع من الطبيعة جعل هذه الطبيعة أثيرة لديّ.. وكلما وجدت المجال متاحاً لا أتردد عن الخوض في تفاصيل وصفها.

■ أريد هنا أن أسأل: أيّ دور تعطي الحوار في عملية البناء الروائي في روايتك؟

– الحوار عنصر أساسي في البناء الروائي، ولكنه ليس العنصر الوحيد. السرد والوصف كلاهما مهم.. لكن يجب أن تكون للحوار أهمية خاصة. فهناك من يستعمل السرد إلى ما لا نهاية. والقصص التقليدي كان أميل إلى السرد والوصف منه إلى الحوار.. وكان معظم الحوار يوضع بالشكل الذي يُسمّى بالإنكليزية Indirect speech – الكلام غير المباشر: (طلب إليه أن يذهب فرضي بالذهاب).. في حين نحن نعرف اليوم أنني لكي أوحي للقارىء، أو أوحي لنفسي بما جرى أستخدم الحوار: (قلت له «اذهب».. قال: «سأذهب»).

هاتان الجملتان عندما تضعهما هكذا فإنّك تصف وضعاً مجسداً.. تصف فعلاً يتجسد في ذهن القارىء. إن الحوار، في أغلب الأحيان، عندما تبني حدثك من خلاله، يساعدك في أن تجعل الحركة مرئية في ذهن القارىء.. في حين أن السرد لا يجعلها مرئية، إنما هو شيء تجريدي وسريع الانتقال بالذهن، لا يتيح له التريّث الكافي ليرى الشيء وهو يقع بتفاصيله. وهنا أهميّة الحوار..

■ بالإضافة إلى هذا، فإن الوصف يجعل اللغة الواحدة مسطرة على مسار الحدث الروائي.. أما مع الحوار فإنّ هناك «لغات متعددة» تتداخل ببعضها..

– نعم. وهنا نأتي إلى الجزئيات. فالوصف هو لغة الكاتب دائماً.. والحوار هو لغة الكاتب بالطبع، لكنك في الحوار لا تستطيع أن تفرض نفس الأسلوب الواحد لأنك، حينئذٍ لا تكون أميناً لنوع الشخصيات التي تساهم في هذا الحوار.

فالناس يجب أن يتكلموا بالشكل الذي يقنع القارىء بأنهم بالفعل يتكلمون بـــه في الحياة - وهذه بديهية إذا غفل عنها الكاتب فهو يغفل عن ناحية مهمة في عمله..

■ **نستطيع القول، بعبارة موجزة: إنها أصوات متعددة في عالم كاتب واحد..**

- نعم.. وفنّك هو في سيطرتك على هذه الأصوات المتعـــددة، وتنوّعهـــا، حسب الشخصيات التي تصوّرها، هو كتنوّع الأصـــوات في العمـــل الســـمفوني الكبير. فإذا أردت النشاز فأنت تتقصد النشاز لغرضك الفـــني.. أمـــا إذا أردت انسجاماً أو تناغماً وأنتجت نشازاً فإنك تكون قد أخفقت. يجب أن تسيطر على أصواتك المتحاورة كما يسيطر الموسيقار على أنغامه، بحيث يخلق من هذا التنويـــع في الآلات والأصوات إنسجاماً واحداً كبيراً هو الذي يهـــزّ الـــنفس ويشـــحنها بالإيحاءات.

1983

صورتان للزمن

حين تقرأ جبرا إبراهيم جبرا تجد نفسك مليئاً بإحساس قد لا يتحقق لك مع كثير ممن تقرأ لهم. فهذا المبدع الكبير في دنيا الكتابة الإبداعية العربية يملؤك، وأنت تقرؤه، بزخم الحياة: صراعاً، وتوترات ذاتية ووجدانية، وطموحات فكرية، ورؤى تتشكل عبر ما يفتح لك من آفاق.. حتى لتحس وكأن الكتابة قدره، وأنه لم يكن ليعيش حياته على النحو الذي عاشها به (وهي تمتد إلى مدى خمسة وستين عاماً) لو لم تكن الكتابة.. الكتابة المبدعة عمادها.

فهو، الذي كان في العمق من حركة الحداثة والتجديد، يؤكد كل يوم أهميته في ميدان ما لهذه الحركة من إنجازات فذة، مشدداً على أهمية التجدد المستمر، باثا ذلك التأثير المتواصل في ما للواقع الإبداعي العربي من حركة ذات صلة بأفكاره، وبما رسم لنفسه وجيله في هذا الواقع من طموحات..

ويكاد جبرا، بحركية الحياة فيه والإبداع عنده، أن يشكل نموذجاً فذاً وفريداً في الثقافة العربية الجديدة، وفي معطيات حركة الإبداع فيها، فهو المبدع الذي يقف في الصميم من حركة عصره، دافعاً هذه الحركة باتجاه التجديد المستمر والإضافة، لا من خلال طموحاته في الآخرين فيها وحسب، بل، وبالدرجة الأساس، من خلاله هو، بما له من استمرار العطاء وفاعليته في مسار هذه الحركة.

فمن كتاب نقدي يؤسس لـ «نظرية القراءة»، إلى رواية تفتح أُفقاً آخر في عالم الإبداع المعاصر، إلى أخرى تضع لنفسها من الدعائم ما لم يكن في واحدة من سابقاتها.. إلى إسهام حقيقي

وفاعل في الحياة الفنية (من سينما إلى فنون تشكيلية).. هذه التنويعات على شخصية المبدع فيه تضعك، حين تعمد إلى متابعته، في قلب حركة صاخبة من الحياة، تهتز بهذا الصيد الوافر من إبداع فنان فرد، لا يمتلك غير موهبته وإمكانياته الإبداعية العالية.

هذا كله، وبهذه الصورة المستجمعة في خيوط تفاصيلها الأساسية، يجعلك تحس بقربه منك، أو بقربك منه.. فهو - في أقل تقدير - يصدع بحلمك في أفق الإبداع، مشكلاً جزءاً من عالمك الذاتي.

وإذا كان جبرا هو هذا كله، وبهذا كله.. فإن ما أصبح يهمه أكثر من سواه في السنوات الأخيرة هو الرواية.. وأن يؤكد نفسه روائياً.. منطلقاً في نزوعه الإبداعي هذا من يقين يسكن نفسه، ويريه «إن الرواية هي فن المستقبل العربي».

وفي الرواية أكد جبرا الكثير، سواء على مستوى الفن الروائي أو على مستوى الموضوع. حتى غدا مليئاً بإحساس قوي وشعور بالحاجة إلى التعبير من خلال الرواية، وبالرواية.. وكأنه يفسر بها نفسه للآخرين، كما يفسر الآخرين لنفسه من خلالها، وبها. فهي «النوع» الذي يتضمن جانباً مهماً من كيانه الذاتي، ومن مسار هذا الكيان في الواقع، بما يدفعه بقوة أكبر ومدى أوسع في تيار الحقيقة..

من هنا يكون الحوار معه، في الرواية - روايته هو، وعن الرواية، بمثابة عملية بحث عن الدوافع الخفية الكامنة وراء رؤية كبيرة تشمل العالم، كما يكون هذا الحوار تأكيداً لهذه الدوافع بصيغتها الأكثر تجذراً في نزوعه الخلاق هذا..

■ في جميع ما كتبت - رواية وقصة ونقداً - أجدك لصيقاً بذلك المفهوم الذي تكرس على نحو مدهش في الفترة التي تكونت فيها ثقافياً (إبان الثلاثينات والأربعينات)، حيث

نجد الأسبقية تعطى للتجربة الشخصية، وللظواهر كما يتم تحديدها وتعيينها، وللشخصيات من خلال ما تؤكده فيها من ظواهر متفردة..

– أحسبك تقصد المفهوم الذي تكرس لدي أنا على نحو مدهش في الفترة التي تكونت فيها ثقافياً – فتكون قد وضعت أصبعك على أمر مهم من حياتي الفكرية.. الفترة الممتدة من أواسط الثلاثينات (حين بدأت أقرأ بنهم، وبوعي حاد) حتى أواخر الأربعينات، تجوهرت فيها مواقفي من الحياة والإبداع معاً. ولئن كنت أعطي الأسبقية، كما تقول، للتجربة الشخصية (وهذا أمر أكابر فيه وأعاند حتى اليوم)، فإنني أُعنى بالتجربة ودلالاتها الغزيرة كلها: امتداداتها في الداخل، في الماضي، في النفس، في الذهن، رنينها المتواصل، إشعاعاتها الغامضة والضاربة في كل اتجاه. والظواهر التي تذكرها لا يتم تحديدها وتعيينها نهائياً أبداً: إنها عندي أقنعة ووجوه معاً، حقائق وأخيلة. إنها ظواهر وخواف في وقت واحد – ممتعة، رهيبة، مثيرة، ماحقة، تدلل وتضلل معاً. والشخصيات، بظواهرها المتفردة، هي بالضبط مجموع هذه التناقضات المتعايشة التي تصوغ الإنسان على ما هو كل يوم – تقتلعه، تغيره، تعطيه معانيه ونبله وحماقاته وجنونياته، وضروباً من النضج يستفيد منها أو لا يستفيد.. ولكنها لا تنهي قلقه وحيرته، ولا تبلغ بمشكلاته أي حل نهائي.

■ **بهذا المعنى، هل أستطيع القول إنّك «كاتب واقعي»؟**

– «كاتب واقعي»؟ لست أدري. هل أنا كاتب واقعي؟ هل كتابتي عقلانية إلى هذا الحد؟ على كل، أنا لا أميل إلى هذا التصنيف العتيق الذي ينتمي إلى قرن مضى من النقد. انظر كيف يعبث روائي مثل «غوستاف فلوبير» بالتصنيف عندما يكتب (مدام بوفارى) على نحو يتيح للنقاد أن يسموه (واقعياً)، ويكتب كذلك رواية (سالامبو) التي تتفجر بشظايا اللغة والتاريخ والشهوات الرومانسية المستحيلة، ويكتب باسترسال عبر السنين (غوايات القديس أنطوان) بشاعرية

مذهلة. والبارز فيها كلها، في النهاية، هو شخصيته المضطربة، الملتاعة، الممزقة بين ضروريات الفن والكلمة، ومحظورات التجربة اللذيذة العاتية...

■ **وما الذي تريد أن تمنحنا إياه – نحن المتلقين – من مستوى تاريخي من خلال روايتك؟**

– أنا لا أريد من خلال رواياتي أن أمنح أحداً أي مستوى تاريخي.. بل لعلني أريد الانطلاق من نقطة تماس مع التاريخ نحو ما لن تدوّنه كتب التاريخ. فإذا كان هناك أي تماس بين التاريخ وبين ما أكتب من رواية، فهو في احتمال أن تكون الروايات تاريخاً، ولكنه «تاريخ» لأعماق أخرى من الزمن غير التي تهم المؤرخين..

إنك تذكرني بقول لأندريه جيد: «التاريخ رواية أحداث وقعت، والرواية تاريخ أحداث كان يمكن أن تقع». يجب أن لا نخلط بين الاثنين، ولكن لعل ثمة صلة بينهما: ربما هما صورتان للزمن لا تتطابقان، ولكنهما تتكاملان. والتاريخ ليس هو الذي يعنيني في كتابة الرواية.. فأنا، إن كنت أريد شيئاً، أو إن كان لا بد لي من أن أريد شيئاً للمتلقين في قراءتي، فهو إدخالهم معي في المتاهة، متاهة الزمن ومتاهة البشر.

هل للمتاهة «مستوى» تاريخي بالمعنى الذي تقصد إليه؟ ربما كانت هي المستوى الخفي للتاريخ. إنها عصور الإنسانية جمعاء منذ أن حكم على آدم بأن يضرب في الفيافي ليأكل خبزه بعرق جبينه، ويتمزق ألماً وفجيعة لمرأى أحد ولديه يقتل الآخر.

■ **وأضيف إلى ما قلت: إنك تدخلها في تاريخ جديد.. تتماسك فيه أو تنهار.. تحافظ فيه على وضعها فتكرسه أو تلغيه كلية لتبني وضعاً جديداً.**

– شخصياتي قد ينطبق عليها قولك هذا، بمعنى ما. إنها تتحرك ضمن إطار زمني محدد، لنا أن نسميه نوعاً من التاريخ، ولكنها تتحرك أيضاً خارج هذا الإطار في اتجاه مطلق، وهو المهم. والتماسك أو الانهيار إنما هو نتيجة هذا الخروج

الإرادي. وهي، بالتأكيد، لا تكرس أي وضع، ولا تحافظ عليه.. إنها في حالة انتقال مستمر. إنها تتأمل وتساهم في صيرورتها باتجاه هذا الذي تسميه أنت بالتاريخ الجديد، ولكنه تاريخ لا تحدده الأشهر والسنون، وأحداثه تعتمد منطقاً يتشبث بخصوصيته..

■ **هل أستطيع القول عنك، من خلال هذا كله، إنك تسعى إلى تحقيق منظور تاريخي يكون للإنسان العربي فيه وعيه لدوره في الحياة، وإدراكه للكيفية التي يحقق فيها تكامله الذاتي وصيرورته؟**

– ربما يكون هذا أقرب إلى ما يبدو أنه قد تبلور في رواياتي، وكذلك في نقدي: الوعي، دورة الحياة، فردياً وجماعياً، دوران الأفلاك والأزمان، وكيف يحقق الإنسان العربي تكامله الذاتي وصيرورته؟ لا ريب أنني أتوق إلى هذا كله، ولعله يترقرق كنهر لا ينتهي إلى مصب خلال كتاباتي..

ولكن لا بد من التأكيد أن الرواية دائماً وسيلة استقصاء، وليست بياناً لنتيجة نهائية تحققت. يسير المرء في الظلام في حقل كله ألغام، وإذا اخترق حقل الموت إلى الطرف الآخر، كانت لديه قصة الظلام الذي تربص له فيه، وتغلب المرء عليه، لأن صيرورته ما كانت يوماً يقينية، ووعيه لدوره في الحياة لا يعني بالضرورة أنه أتقن هذا الدور وتمكن منه. فالمنظور التاريخي هنا مشظى، كمن يجد نفسه بين جدران كلها مرايا، وكثير من هذه المرايا مقعر أو محدّب، وعلى المرء أن يكافح كفاحاً مُرّاً للحفاظ على سلامة عقله وصلابة إرادته. وفي رواياتي حكاية بعض هذا الكفاح.

■ **وبهذا المعنى لا تكون الرواية عندك «إعادة إنتاج» لواقع قائم..**

– طبعاً لا. إنها، بالأحرى، إلغاء لواقع قائم.

■ **وهنا تصبح الشخصيات «رموزاً» لحالات ومواقف وأفكار..**

- لا بأس، إن شئت ذلك. لكنني أريد للشخصيات أن تكون، أولاً وقبل كل شيء، أشخاصاً يقفون على أقدامهم، ويطاولون بقاماتهم. أما قيمة شخصياتي، كرموز، فتأتي حتماً، بالنسبة إلى تصوري، في الدرجة الثانية. وكرموز، فإن الشخصيات يجب أن تبقى بعيدة عن المعنى المحدد، ومليئة باحتمالات لا تحصى.

■ وسياقات المستقبل؟

- يروق لنا أن نتصور أننا نستبق المستقبل. ولكن علينا أن نتذكر أيضاً أن المستقبل أكبر مخادع.. يجعلنا نتوقعه بشكل ما، ثم يداهمنا بشكل مغاير بالمرة. ومن يقل غير ذلك فإنّما يفضح جهله بالحياة.

■ لكن ألا تجد شخصيات رواياتك محاصرة بالغربة؟

- لكنت أكذب على نفسي قبل القارىء لو لم أحسب أن أعظم الدلالات الإنسانية الكاشفة هي في هذه الغربة، سيما في هذا الزمن. والمفارقة هي أن أشد الناس معرفة بزمانهم أشدهم غربة عنه. (راجع أبا الطيب المتنبي).

■ وحتى بحثهم عن الخلاص يكاد يكون «غربة أخرى».

- يبحثون عن الخلاص لأنهم في غربة. وهل يبحث عن الخلاص الهانيء مع نفسه، المنسجم مع أيامه ولياليه؟ والبحث هو الغربة بالذات.

■ ومعظمهم محبط، بالرغم من أن له أحلاماً كثيرة وكبيرة..

معظمهم محبط؟ ماذا نتوقع منهم أن يكونوا في عصر كله قمع وقتل؟ أما أن لهم أحلاماً كثيرة وكبيرة، فهو ما يجعلهم أكبر في إحباطاتهم. بروميثيوس مقيداً على الصخرة الشاهقة محبط، لكن حلمه العنيد يجعله يتعملق على زيوس نفسه. والغلبة الأخيرة، لعلّها هناك.

■ وغلبة بطلك؟ إنه مغلوب، في غالب الحالات والمواقف، وإن كان (غالباً) بصموده الذاتي.

– صموده، عناده، سيره الدائم في الاتجاه الذي لا يتوقعه الآخرون: كلها دلالات غلبة روحية، قد لا يقرها «الواقع» المؤله، ولكنه لا يستطيع النيل منها. إذن لعله يتحرك على الصعيد التراجيدي، شئنا أو لم نشأ.

■ **هنا دعنا نحدد موقفاً من إشكالية تطرح نفسها في هذا المجال، تتعلق بهذا الموقف من جانب، وبطبيعة الفن من جانب آخر: فالفن ليس عملية فرار من الواقع، بل هو سيطرة عليه، وتكييف له، وحافز على التغلب على ما يطرح من مشكلات. فعلى أي نحو تتعامل أنت مع هذا الإشكال؟**

– إنه فعلاً سيطرة على الواقع. ولذا فهو دائماً يسبق الواقع بخطوتين، إن لم يكن بعشر خطوات. وطريقتي في التعامل مع هذا الإشكال هي أن أبقى على إيماني بالفن، وقدرته المحيية إزاء طاقات الواقع المميتة. الفن هو مفتاح كينونة تخترق الإشكالات كلها، وإلاّ لما بقي من آثار الحضارات العظمى شيء ينبيء عن عظمة الإنسانية وبقائها في عالم من الفناء المستمر.

■ **إذا كان أحد أبطال «دوستوفسكي» قد وجد نفسه يقول: «جئت هذا العالم كي أختلف معه». فماذا يقول بطلك أنت وهو يواجه هذا العالم؟**

– يبقى «إيفان كارامازوف» أبرع وأذكى من أبطالنا كلنا، نحن الروائيين. ما الذي تظن أن بطلي سوف يقوله بعد هذا الحديث كله عن الإحباط، والغربة، والمتاهة، والحلم؟ ولكن بطلي ربما كان فيه أيضاً شيء من نقاوة «اليوشا كارامازوف» وقدسيته وحبه. وقوله لا بد أن يعكس بعضاً من ذلك أيضاً. فهو قد يقول إنّه جاء هذا العالم لكي يختلف معه، ولكنه استخلص منه بعض روعته، يحمله وهجاً في قلبه أينما ذهب.

■ **وهل هذا هو التعبير عن موقفك ذاته؟ هل هو ما تقوله أنت؟**

– ما أقوله أنا؟ لا عليك مني! إنما هذا ما يقوله ويفعله بطلي الروائي.

■ **بهذا المعنى، ومن هذه الآفاق التي تطل منها في كتاباتك، هل تعتبر نفسك شاهداً على عصرك؟**

– ماذا تظن أنت؟ فيم هذه الكتابات كلها إذن؟ ولو أن المرء لا يكفيه أن يكون شاهداً.

■ **وأنت لم تكن شاهداً محايداً، بل كنت منحازاً على الدوام إلى قضيتك.. إلى فكرتك عن الحياة والناس والأشياء.. وإلى حلمك...**

– لكان الحياد في الشهادة ضرباً من الشلل... ولكن المرء، مع هذا كله، لا يكفيه أن يكون شاهداً. عليه أن يكون نذيراً أيضاً... وهنا تدخل قضية الإبداع ذلك المجال الذي يتميز بنفاذ البصيرة: حيث يصبح المبدع رائياً، تفصح كلماته عما هو أكثر بكثير من منطوقها...

■ **ومن هنا ما في رواياتك من طاقة شعرية، بل ومن لغة شعرية.. كلتاهما منسوجة في قماشة عالمك الروائي؟**

– ربما. فالطاقة الشعرية هي دائماً ميزة الرائي والنذير، بقدر ما هي ميزة العاشق حين تصبح النار التي تجتاحه لهيباً صافياً: إنه يحترق، ولكنه يضيء الدنيا.

■ **وبجانب هذه الشعرية هناك مواقف فكرية، وجهات نظر في مختلف القضايا: من الفن، إلى الإنسان، إلى الحياة بشتى تجاربها. حتى ليجدك القارىء ماثلاً في روايتك بكل ما لك من أبعاد فكرية..**

- هذا ما أردت لروايتي أن تكون به منذ أول سطر كتبته، وأنا في مراهقتي، ولم أنثن عن إرادتي تلك حتى اليوم، وهي التي توحي إلي بأن ثمة الكثير ما زال ينتظر أن يقال. وما دام الليل والنهار يتعاقبان على الإنسان فهما كفيلان بأن ينثرا في طريقه التجارب والغوايات، مشبعة بالأفكار والمشاعر بكل تناقضاتها، وبأشكال تتغير دوماً وتتحدى قدرته وحنكته وخياله. إن السير في حقول الألغام مستمر. ولكن بين الحقل والحقل هناك حكاية أخرى لا بد أن تروى.

الهمّ الذي لا تزحزحه إلاّ الكتابة

■ **من بعد كل هذا الذي كتبت ونشرت، أو قلت.. ومن بعد الشهرة التي حققتها، أجدك تشعر اليوم بالمزيد من الكتابة، والمزيد من العطاء. فهل هذه الرغبة فيك هي لقول ما لم تقله بعد، أم أنها لتأكيد ما قلت من قبل؟**

– الهوس الدائم هو المزيد من الكتابة ما دمت قادراً على حمل القلم، والبؤس هو الانقطاع عن الكتابة، ليس فقط لتأكيد ما سبق أن قلته بصيغة ما، بل لقول ما لم يتح لي أن أقوله حتى الآن. والشقّ الثاني لديّ هو الأهم، من حيث قيمته التي أتوقعها، من ناحية، ومن حيث ثقله عليّ، من ناحية أخرى، كهمّ لا تزحزحه إلاّ الكتابة. والنفس مثقلة بهذا الهمّ الرائع، كما هي مثقلة أيضاً بالخوف من أن الكتابة لن تجيء بما يكفي لإخراجه، محتوى وصيغة، كما أشتهي. والزمن، بمروره السريع الآن، جميل وظالم معاً، يعمل في المرء فتنته ولا يرحمه. في السنين المواضي، كلّما كتبت كنت أشعر بأنّ الذي لم أكتبه بعد هو الأجمل والأهم، وأيامي القادمة كفيلة به. أما الآن، فإنني أعلم أن أيامي القادمة هي أيامي الراهنة، وعليَّ أن أمسك بناصيتها لتدفع عني العسر الذي هو الرعب الماثل أمام عينيْ كل من عاش بالقلم. في النفس حاجات، وفي النفس صرخات، فيها ارتدادات زمنية كموج يتلاطم، وفيها توق إلى المزيد من عنف الاستجابة لمنبهات الحسّ والعقل الراهنة. وهذا كلّه يحتم ضرورة القول، ضرورة المزيد من الكتابة، على أن تبقى التجربة مشتعلة، ويبقى الأوار مستعراً في حنايا الذهن وحنايا الجسد، والأيام تُقبل بسرعة

هادرة، وتُدبر متلاشية بسرعة هادرة، ويبقى الهدير صاخباً في الأذن، محرّضاً، مطالباً، وإذا غافلته ونمت عنه، تحرّك في أحلامك، ولي مع هذا شأن غريب: هل أنا «أحلم» أم «أفعل» أم «أتذكّر»؟ يتداخل الفعل الجديد والفعل المعاد على نحو لم أكن أعرف في السنين المواضي. وهذا بعض ما أريد أن أتصيّده في شباكٍ من الكلمات عليّ أن أتعلّم كل يوم كيف ألقي بها في هذا النهر الفائض دوماً على نحو لا يعرف المنطق، ويتحدى قوانين الطبيعة.

■ ولكن كيف تجد حياتك اليوم عمّا كانت عليه بالأمس: هل اتّسعتْ أم ضاقتْ؟

- هنا التناقض المذهل: فهي تتسع وتضيق معاً، أو أنها تبدو في اتساع مستمر، وإذا هي فجأة ضيّقة خانقة.. وأقول «تبدو» لأنّ الأمر قد لا يخلو من شيء من الوهم البصري، الذي يفترض فيه أنه يؤثّر فينا وفق قوانينه الخاصة. ولكننا مع الزمن نتدبّر أمرنا معه، ونكيّفه ما استطعنا وفق أهوائنا. أليس لنا، مع مرّ الزمن، أن نوسّع الفضاء أو نضيّقه لقاء ما يمدّنا هو به من ذاته بشحة أو سخاء؟

كنت، في ما مضى، كلما رأيت مدينة لم أرها من قبل أشعر أنها تضيف إلى تجربتي اتساعاً جديداً، والآن بعد أن رأيت عشرات المدن في العالم وتأملت في عمارتها، وطرقاتها، وميادينها، وتمعنتُ في تواريخها الشاخصة والغائبة، ما عاد للمدينة التي أراها لأول مرّة ذلك السحر اللّذيذ، وذلك الشعور باتساع التجربة. ولكن كلّما كررت تجربة مدينة عرفتها سابقاً، اتسعتْ بي المشاعر على نحو غير الذي عرفته في ما مضى. هل تحوّل الاتساع المكاني إلى اتساع حسي أو ذهني؟ هل لي أن أزعم أن العمق هو ضرب من الاتساع؟ وهل ينسحب هذا على كل جديد يطرأ على حياة المرء؟

لعلّني أبالغ. فما زالت المشاهد الجديدة تسحرني، وتُعيد تأكيد الفتنة والدّهشة، وبذلك أكرر التجربة ولا أكررها. أتذكّر ولا أتذكّر. ويلذّ لي أن أبقى أحياناً في حيرة التائه في مدينة لا يحمل لها أية خريطة، كما حدث لي، أكثر من مرة، حين فزعتُ وارتعبتُ، ثم جاء من أنقذني وزاد من متعتي في اتجاه لم يكن ببالي.

إذن، ما زال النقيضان مجتمعين في نفسي، وما زالت الحياة تتسع وتضيق، ولكن وفق هوى في الذات بات خارجاً عن السيطرة والتحكّم.

■ **وهل الرغبة في مواصلة الكتابة مدفوعة عندك بهذا الإحساس؟**

- لا أستطيع الجزم بذلك. ولكن كنت دائم الرغبة في كتابة شيء ما، وإذا كان هذا الإحساس يلازمني في معظم الأحيان، فلعل الاثنين متصلان عن طريق الكتابة، أريد أحياناً الانكماش إلى أصغر رقعة ممكنة تتركز فيها معاني التجربة واللوعة إلى ما يشبه الرياح العاصفة بالخلق، أو الليل الطاغي على الكون. الاتساع والضيق يتلازمان، أو يتناوبان. اتساع الرؤيا وضيق العبارة. وهج الشمس وصمت البادية. وتعالي يا كلمات، واخلقي الصور والعلاقات والقرائن التي قد تعبّر عن ذلك، أو على الأقل عن بعضه!

■ **على أيّ نحو تفكّر بالأعوام القادمة؟**

- بتساؤلاتي القديمة ذاتها! ولكن، في هذه المرّة، بإحساس متزايد بأن الوقت أقصر مما أريد، وأنه بحركته أسرع مما أتمنى. ولا أنكر أنني، إذْ أفكّر بالأعوام القادمة، أقول لنفسي أحياناً: لم لا أدعها وشأنها؟ لم لا أقصر همّي وفكري على هذه اللحظة عينها دون أن أرسل البصر بعيداً إلى الأمام؟ ولا أنكر كذلك أن الأعوام الماضية باتت تطلق أنغاماً تغريني بالإصغاء إليها واقتناصها، والإشاحة عما سيأتي. غير أن إرادتي تستحث وعيي بعناد، فأرسل البصر إلى الأمام، رغم انعدام الرؤية في معظم الوقت، متصوراً أنّ في القادم إثارة جديدة، أو متعة غير متوقعة، تستحق الترقب.

■ **هل تجد اليوم أن طريقة تعاملك مع الأفكار، ومع الشخصيات (على مستوى الرواية) قد اختلفت في شيء عمّا كانت عليه أيام كتبت رواياتك السابقة؟**

- لا أظن. وإذا اختلفتُ الآن في طريقتي فإنني لا أفعل ذلك عن وعي. هذا أمر يترك للنقاد، ولو أن من السخف أن يزعم المرء أنه يكتب، من بعد أربعين

سنة، على نفس الغرار الذي كان له في البداية. إنه أمرٌ ضدّ منطق الطبيعة.

■ وما الذي تغيّر فيك اليوم من عادات الأمس، بالنسبة إلى الكتابة طبعاً؟ هل بك رغبة في أن تخضع حياتك، ومن ثم كتاباتك، لشروط جديدة؟

- لم يتغيّر فيّ الكثير من عادات الأمس، على ما أظن. فمنذ أن تفضلت وزارة الثقافة والإعلام وأذنت لي بالتفرغ عام 1977. أصبح وقتي كلّه ملكاً لي، وهذا حرّرني من أوقات الدوام الوظيفي الذي كنت خاضعاً له حتى ذلك الحين. وكان عملي الأدبي والفني طوال السنين التي سبقت ذلك لا يتاح لي الانصراف إليه إلاّ تحايلاً على الوقت وساعات الوظيفة، وهو شأن الـ 95 في المائة من الأدباء والمفكرين الذين أعرفهم. وبتحرري هذا، منذ أكثر من عشر سنين، استطعت أن أجد نهجاً للتصرّف بأيامي ولياليَّ أقرب إلى سجيّتي ونزعاتي التعبيرية. ومع ذلك، فإنّ عاداتي الأساسية المتصلة بالكتابة لم تتغيّر كثيراً، حتى عمّا كانت عليه قبل عشر سنوات، إذْ كنت أيامئذٍ أكتب وأترجم كلّما سنحت لي الفرصة حتى في أثناء ساعات العمل. وليست بي الآن رغبة في إخضاع حياتي لشروط جديدة. كل ما هناك هو أنني، في هذه المرحلة من حياتي، لعدم وجود سكرتيرة تنظم شؤوني - كما تعوّدت لقرابة ربع قرن من الزمان - ولكثرة ما أنخرط فيه من مسؤوليات حياتية وفكرية، يختلط عندي الحابل بالنابل فعلاً، وتختلط أوراقي، ورسائلي ومواعيدي، وقراءاتي، ومنشوراتي، جديدها ومعادها، وكتبي ومجلاّتي، عربيها وإنكليزيها، واجتماعات اللجان والدعوات إلى المؤتمرات، في العراق وفي الخارج، والاستعدادات للسفر، إلخ، إلخ... على نحو لا يخلو من الفوضى. ولكن يبدو أنها فوضى مولِّدة، لأنها تبقيني منتجاً باستمرار، وبصيغ أكاد أعجز عن فرزها أحياناً. ولا يخيفني في هذا كلّه سوى قلبي الذي يقلقني بخفقاته الزائدة، ربما بسبب ما أحمله من جهد.

■ ما الذي كان يهمّك أن تقوله بالأمس، فقلته اليوم؟

– اقرأ كتبـــي النقدية، ورواياتي ودواويني الشعرية، وسيرة طفولتي، ومقالاتي وحواراتي في الصحف والمجلاّت، وما كتبت كذلك بالإنكليزية، وأضــف إليهــا الكتب التي ترجمتها أيضاً، تعرف بعض ما كان يهمّني أن أقوله، فقلته. وقد قــدّر الصديق الأديب الأستاذ فرج شوشان في تونس ذات مرّة عدد الكلمـــات الـــتي كتبتها بثلاثة ملايين كلمة أو أكثر. وسواء أكان التقدير دقيقاً أم لا، فإنّه يـــبرّر، على الأقل، عجزي عن إيراد جواب عن سؤالك في سياقنا هذا.

■ **وما الذي يهمك أن تقوله اليوم، وغداً؟**

– أولاً، ما لم أقله بالأمس. وثانياً ما حاولت أن أقوله بالأمس و لم أفلـــح في إعطائه حقّه من القول. كلاهما قد يكون كثيراً، ولكنه ما زال يغـــريني، وأحيانـــاً يعذّبني. ألا ترى أننا، إزاء الكتابة، كمن هو إزاء حبيبة رائعـــة الجمـــال، أبديـــة النضارة، خارقة الذكاء، لا تسلّم نفسها إلاّ بمقدار، وتتمنّع بمقـــادير، ولا ينقطـــع تحدّيها واستسلامها فتحدّيها مجدداً حتى الرمق الأخير؟

■ **وهل من إعادة نظر تتمنى أن تقـــوم بهـــا بالنسبة لما كتبت، كل ما كتبت، أو بعضه؟**

– لا، قطعاً... ذات يوم، حين نقلتُ إلى العربية الرواية التي كتبتها قبل ذلك بست سنوات أو سبع: «صراخ في ليل طويل»، خطر لي أن أعيد النظـــر فيهـــا، فأوسّعها وأغيّرها. ولكنني أخيراً عدلت عن ذلك، وقررتُ إبقاءها على ما كانت عليه يوم كتبتها عام 1946، وإلاّ فإنّني أزوِّر خيالي، وأُزيّف تجربتي. وهكذا الأمـــر في كل ما كتبت، فهو ينتمي إلى الأيام التي كتبته فيها: إنّه وثيقة لها ولي، عليهـــا وعليّ، وليكن العوض بما سيأتي من كتابة.

■ **هل كتبت الذي كنت تحلم بكتابته؟**

– نعم. ولكنني لم أكتب كلّ ما كنت أحلم بكتابته. ومن هنا هذه اللجاجة الذهنية، هذا القلق الذي لا ينتهي، الذي رأيت ما يماثله في حياة الملـــك البـــابلي العظيم «نبوخذ نُصّر».

■ **في جميع ما كتبت، أيـــن كنـــت «أنـــت الحقيقي»؟**

- في كل كلمة كتبتها، مهما وضعت من أقنعة كان لا بدّ منها لمسرحتها.

■ **أجدك وأنت تقرأ عملاً فنياً، حين تقرؤه نقدياً، تقرؤه في «المستوى الثاني» له، باحثاً عمّا «يشهد» به هذا العمل. فأيّ سبيل تقترح على قارئك لقراءتك؟**

- أتردد في إعطاء جواب أخير عن مثل هذا السؤال، لأنني لا أريد أن أحدّد أية طريقة نهائية لقراءة أعمالي الأدبية، أملاً في أن تتحقق طرق لمعالجتها عند نقاد أذكياء لم تكن تخطر حتى في بالي. وبذلك أكون قد أثبت أن العمل الفني يمكن أن يُؤتى من زوايا ووجهات نظر لا تحصى، بما فيها أعمالي أنا.

الطريقة التي اتبعتها في قراءة الأعمال الأدبية لغيري هي نتيجة دراساتي في فترة لعلها، نسبياً، مبكرة من فترات الحداثة الغربية. أي أنني ما زلت أرى من خلال نظريات ومواقف كانت في الأساس من مذاهب الحداثة قبل أن تتفرّع منذ أوائل السبعينات على نحو لم يكن النقاد الجدد قد توقعوه. لذلك تجدني أتطلّع إلى من يُوجِد في موقفه النقدي من أعمالي إضافة حقيقية إلى الطريقة التي اتبعتها أنا في معالجاتي النقدية.

إذن، ليست هناك شريعة واحدة، جامعة مانعة أريد أن أُوصي بها، إيماناً مني بأنّ الذهن الإبداعي ذهن ولود، وأن التعددية مستمرة أبداً في إغناء التجربة الثقافية، كما أنني أرى أن الجديد هو تأكيد على ما تحقق قبله ممهداً الطريق إليه.

ولكن، أعود فأؤكد على أنني في طريقتي النقدية كنت معنياً بنواح أساسية، ستبقى أساسية في الإحاطة أو التعمّق في أيّ عمل أدبي في أي عصر كان، وذلك في بحثي عن المعنى الدائب فعله في الطبقات التي لا تراها العين للوهلة الأولى في ثنايا العمل الإبداعي. ومن هنا أهمية الرموز المتواترة، والإشارات الأسطورية، والتركيب الإيقاعي، ومحاولة النفاذ إلى الزوايا المظلمة في اللاوعي الجمعيّ، إضافة إلى ما هو بين الظاهر والخفي على نحو تتوالد به المعاني، وهي مبرر العمل في صيغته المطلقة.

■ **كأنّي بك تحلّل تركيب عملك الفني وبناءه (في الرواية أساساً). فهل هي الطريقة**

نفسها التي ترغب في أن تتمّ قراءتك بها نقدياً؟

- إنها، على الأقل، طريقة واحدة جيدة ستؤدي حتماً إلى كشف له قيمته الفكرية، وله قدرته على استمرار التوقد الذهني والنفسي، إضافة إلى تلك المتعة المطلقة التي لعلها، في النهاية، غاية كل مبدع، وكل قارىء.

■ **وهل ما تزال على إيمانك بالكلمة من حيث تأثيرها في واقع يبدو أنه لا يستجيب لها كما نريد؟**

- كنت دائماً مؤمناً بالكلمة، وما زلتُ أكافح لكي أبقى على إيماني بها في عصر امتهنت فيه الكلمة بهدرها وتشويهها وتمييعها واستغلال براءتها والإساءة إلى طاقتها الحقيقية.

لا أُنكر أنني، مع الزمن، بتّ أشعر أن عالمنا العربي - بعد أن انتشر فيه التعليم بكل مستوياته، وتفاءلنا بمصير الكلمة التي على ألسنة هذا الجيل - غرق في بحر لم يكن يتوقعه من الكلمات التي وجدت لكي تكون وسيلة التفكير والمنطق. وهذا شيء مخيف. وعلى الكتاب والمفكرين أن يشعروا بالمسؤولية الرهيبة تجاه قدسية الكلمة لكي يُبقوها قوّة لهم في تنوير الإنسان والرفع من شأنه، وليس ضجيجاً لبعث الصمم في أذنيه والحطّ من قدرته على الحياة.

■ **ما الذي نستطيع أن نفعله، نحن الكتّاب، في عصر كهذا؟**

- علينا أن نؤمن بالكلمة بوعي عميق وواضح لأهمية دورنا في إبقائها نقية وقادرة على أن تؤدي الفكر الذي أوجدها الله من أجله، مع الوعي، في الوقت نفسه، بما تتعرض له دوماً من تآكل في قدرتها على العطاء الفكري، بحيث تكاد تصبح صوتاً يرنّ ولا يؤدي بالإنسان إلى أيّ تقدم في وضعه في الحياة. ومهمتنا، نحن ككتاب، أصلاً هي أن نكون مدافعين عن الكلمة، وحافظين لها، ورافعين من قدرها بحيث يتبدى الآخرون المسيؤون إليها على ما هم فعلاً عليه. وبهذا نوجد ذلك الصعيد الذي على المجتمع أن يرقى إليه من خلال الكلمة، وبها، نحو غاياته

المثلى، بدلاً من أن نبقى على السفح المتردي دائماً نحو الحضيض، حيث تكون الحياة مجرد بقاء بلا معنى ولا غاية... فيكون، في الحالة هذه، أصحاب الكلمة والعجماوات على مستوى واحد من الحياة والغاية.

■ **إذن، علينا أن نبدأ «كلاماً آخر» لغايات أخرى غير ما يراد لنا من «غايات».**

- بالضبط، متذكرين دائماً أن الغايات كلّها أول الطريق إليها هو الكلمة. فبالكلمة نكون، وبالكلمة النقيض نلغي وجوداً وكينونة.

ومن هنا نجد العودة إلى قضية الحرية وكيف تخدمها الكلمة، وتنقضها «الكلمة - الضد». والكلمة - الضد هي التي تحاول أن تنسينا ضرورة الحرية، بينما «الكلمة» وجدت لتأكيد هذه الضرورة.

■ **أنت كاتب لا يهمّك فن التفكير وحسب،**
بل يهمّك أيضاً أن تجيد «صنعة الكتابة».
فهل كان لك معلّموك على هذه الطريق؟

- لا بدّ أنني تعلمت الكثير مما قرأت، ولا بد أنني تعلمت، أول ما تعلمت، من الكتّاب القدامى الذين قرأهم في صغري، ثم الكتّاب العرب المعاصرين في الثلاثينات بوجه خاص، الذين كانوا قدوة لي من حيث الاهتمام بصيغة الكتابة، أي أن الكلمة كنت أراها لا تعني شيئاً إلاّ إذا وقعت في مكانها الصحيح في سياق حسن الصيغة والتركيب، فيؤدّي ذلك إلى معنى تستطيع أن تبني عليه المزيد من التراكيب اللغوية التي تؤدي إلى تكامل الفكرة، أو بعض الفكرة، التي تدور بخلدك.

ولكنني يجب أن أؤكد أن حبي للكتابة، وهو التعلّق بما لنا أن نسميه «الأدب»، كان سببه أنني أخذت بما هو جميل شكلاً وصياغة، وأدّى بي ذلك إلى التأمل في المعنى الذي ينطوي عليه هذا الجمال اللفظي، وبدأت أرى أن جمال المحتوى يتصل بجمال الشكل - وهذا ينطبق على مجالات أخرى في تعبير الإنسان عن نفسه - فكان عليّ، عندما بدأت أفكّر، أن أصرّ على أنني إذا عبّرت عن نفسي فيجب أن أعبّر عنها بصيغة تحقق هذا الذي تعلمته مما قرأت.

وأنت تعلم أن حياة أي شاب يتعلق بالأدب هي «حياة كتب». فالكتاب كان دائماً مهماً في حياتي. ولو اضطررت إلى تعداد الكتّاب الكبار الذين قرأتهم يومئذٍ بشغف وحفظت الكثير من كتاباتهم عن ظهر قلب، لعجزت عن ذكر الجميع، لكثرتهم. فأنا لا أزعم أنني تعلمت عن فلان فقط، لأنني تعلمت عن الكثيرين. والمبدأ الأساسي الذي تعلمته هو أنك لا تستطيع أن تقول شيئاً مهماً إذا

لم تكن لديك القدرة على وضع فكرتك في صيغة لغوية مطلقة الجمال، ومطلقة الضبط، ومثيرة للانتباه في وقت واحد. أي تعلمت أنك إذا أردت اجتذاب الآخر إلى الفكرة التي أنت مشغول به، فعليك أن تضعها بشكل يلفت النظر. يجب أن تستطيع أن تكون مثيراً للآخر في ما تقول بالصيغة التي تقوله فيها.

أود أن أضيف، إنني بعد أن جعلت أنغمر بالكتابة في المسائل التي تهمني، وأنا في الخامسة عشرة أو السادسة عشرة من عمري، اكتشفت «محاورات أفلاطون». اكتشفت بعضها مترجماً إلى اللغة العربية.. ولا أذكر الآن من كان المترجم، لكن الناشر كان يومئذٍ «لجنة التأليف والترجمة والنشر» في القاهرة - وفيها سحرت بالفكر الذي يبدو وكأنه يدفق عليّ من خلال التراكيب اللغوية الجميلة وأغلب الظن أن لمحاورات أفلاطون التي قرأت في ما بعد، الكثير منها باللغة الإنكليزية، أثراً كبيراً في نوع الأفكار التي بدأت تؤثر في نفسي وتؤثر في حياتي، وتؤثر إجمالاً في موقفي من الحياة، مدركاً أنها تصرّ على أن تكون اللغة، بطاقاتها المجازية والصورية هي خادمة هذا الفكر، وفي الوقت نفسه هي سيدته.

■ لكن ألاحظ أيضاً أن هناك جانباً في كتابتك، هو هذه النزعة الدرامية فيها...

- هنا نأتي إلى الشق الآخر من عملية التركيب في محاولة إيضاح أية فكرة تشغل الكاتب. فأنا إذا شُغلت بشيء يلحّ عليّ، أدرّسه من نواحيه المختلفة، ثم عندما أحاول التعبير عنه أراه، أو أتناوله، مركّباً تركيباً درامياً. هذا التركيب الدرامي، أي التركيب الذي يبني اللاحق على السابق بشكل متصاعد، بحيث ينتهي إلى ضربة قوية كاشفة هي الذروة - هذا التركيب توخيته، في ما يبدو، منذ صغري. وربما كان لمحاورات أفلاطون وأسلوب بنائها أثر في هذا النهج من التفكير والتعبير.

■ والدراما الشكسبيرية؟

- عندما درست الأدب الإنكليزي في الجامعة، كانت الدراما هي الموضوع الأكبر في دراستي، سواء أكانت الدراما الشكسبيرية، أو الدراما منذ أقدم العصور، وبخاصة الدراما الإغريقية.

في الواقع درست الدراما الإغريقية بشكل تفصيلي، ثم الدراما التي سبقت شكسبير، وتلك التي عاصرته، كما درست الدراما في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر... وهكذا كانت «التركيبة الدرامية» أساسية في دراستي، وبالتالي في رؤيتي، وفي موقفي التعبيري عن تجربة الحياة.

■ **بالنسبة لتجربة الحياة: ألاحظ أنك في رواياتك تتحدث عن نفسك من خلال تجارها، أو أنك تعيد إنتاج أفكارك وآرائك في الحياة، وفي الأدب والفن من خلال شخصيات أخرى تبتدعها، وأحياناً تسحبها من الواقع إلى «المجال الروائي»، في حين أنك لا تفعل هذا حين تكتب نقداً.**

حين أكتب نقداً فأنا أتكلم بصوتي مباشرة. أما حين أكتب رواية، فأنا أتكلم من خلال أصوات الآخرين. وأصوات الآخرين قد تكون أصداء لصوتي أنا، ولكنني أسعى في جعلها متباينة، ومستقلة بعضاً عن بعض، لكي أوفق إلى النتيجة التي أتوخاها في ما أكتب من رواية. أما في النقد، فأنا أتكلم بالصوت النابع من النهج التحليلي الذي أتوخاه – وهو نهج تعرفه أنت، نهج يتوخى استقراء النصّ، والتمعّن في الجزئيات، واستخراج ما هو غير متوقع من هذا النص لكي أبرّر وقفتي إزاءه، ولكي أؤكد لنفسي أن هذا النص، الذي وقفت عنده، فيه أكثر مما تراه العين لأول وهلة ويجب أن يُرفع إلى السطح.

كما ترى، هناك نهجان مختلفان، والنهج الروائي يجب أن يختلف عن النهج النقدي، وإلا كانت الرواية نقداً، والنقد رواية، فنكون قد ألغينا ضرورة الفن المختلف. وعندما أريد أن أكتب الرواية أريد أن أكتبها على نحو يؤكد أن هناك «فعلاً» تتداخل فيه الأفكار فتؤثر فيه، في حين أنني، عند كتابة النقد، أكون معنياً بالأفكار التي قد تؤدي إلى «فعل» ما بالنسبة للقارىء، فالأفكار التي تنجم عن النقد قد تؤدي بالمتلقي إلى فعل ما، أو موقف ما، في حياته. أما بالنسبة للرواية،

فقد يحدث الشيء نفسه، لكن المهم أنني معنيّ بالفعل نفسه، وما يولّد من أفكار يستحيل تحديد اتجاهاتها.

■ ومع ذلك، أجدك في «السّفينة»، مثلاً، قد أعدت إنتاج الكثير من أفكارك وآرائك في مجالات الأدب والشعر بوجه خاص...

قد يكون ذلك صحيحاً إلى حدّ ما، لأنني عند كتابة الرواية لا أحسبني أعزل الشخص الآخر، الذي في داخل ذاتي، الذي هو معنيّ بالشعر - ولا سيما أن الشعر يكاد يتغلغل في كل شيء أكتبه، لأنني أستوحي هذه الطاقة وأكاد أعيش من خلالها. لكنك إذا تتبعت الخيط الشعري الموجود في «السفينة»، وجدته مختلفاً عن الخيط الذي أؤكد عليه في النقد. بمعنى أن الشعر في الرواية يأتي عفوياً، تلقائياً، وبشيء من زخم العاطفة أكثر من زخم التفكير الممنطق.

■ هذا بالنسبة للأسلوب. لكن ماذا بالنسبة للأفكار التي أجد أنها، في هذه الرواية بالذات، تعيد إنتاج الكثير من أفكارك؟

- قد تكون محقاً. ولذا، أتمنى لو يظهر يوماً ذلك الناقد البارع الذي يستخلص أفكاري النقدية من رواياتي، وهذا شيء وارد ومشروع، لكنني لا أعيه بشكل واضح كما أعيه عندما أكتب النقد نفسه، بالطبع. أي أنني عندما أكتب رواية، وأضع فيها هذه الأفكار، فأنا، في الواقع، أنوّع على ثيمات معينة على هذه الطريقة، التي هي «الطريقة الروائية». فهذا جزء من العزف، أو تنويع العزف، على الثيمة، أو الثيمات، التي هي محور الرواية.

أما في النقد فإني ألتزم الخط الفكري الذي يؤكد على فكرة أساسية هي التي تبرّر موقفي النقدي مما أنقد.

■ هناك من يتحدث عن الرواية فيرى أن الكاتب فيها يشرّح نفسه بكل تواضع، وأنه كلما أوغل في تلمّس نواحي الضعف

من وجوده كان أقرب إلى الإبداع الحق.

أين أنت من مثل هذا الرأي؟

- هذا أمر معروف، وبخاصة في الرواية التي كُتبتْ خلال الخمسين سنة الأخيرة، عندما ظهر اتجاه «البطل - الضدّ». ما عاد الكاتب، وما عاد القارىء أيضاً، مأخوذاً ببطولات الراوي، وإنما هو مأخوذ بخيباته، بسقطاته، بهزائمه، لأنها قد تكون أقرب إلى تجربة الإنسان وواقعه في هذا العصر. ودستويفسكي كان من أوّل من نبّه إلى هذه الناحية، فتجد أن أبطاله «خطاة»، أو متمرّدون، ويشعرون أنهم لا يحققون المعجزات في ما يفعلون - بل بالعكس، نجدهم دائماً يتجسّدون في أذهاننا عن طريق الجريمة، أو عن طريق الشكّ، أو عن طريق العصيان والكفر - أو عن أي طريق آخر، ما عدا «فعل البطولة». غير أنه يجعل بين هؤلاء الأشخاص دائماً من هو مشعّ في ذلك كله، بحيث يتماثل بطلاً في ذهننا. وأنا أذكر هنا «الأخوة كارامازوف»، باتجاهاتهم النفسية والفكرية والسلوكية المتضاربة، وقد وقف على طرف منهم شخص كالأب سوزيما، يختلف عنهم جميعاً بإيمانه المذهل وبساطته المذهلة حدَّ القداسة.

واليوم، يلعب الكاتب أحياناً «لعبة الهزيمة» مع القارىء، لعبة التواضع، لعبة الخيبة، لأنه في النهاية يلتفّ حول مقاومة القارىء لأي فعل بطولي، ويحقق المؤلف بذلك السيطرة، مرة أخرى، على ذهن القارىء، ويقول له ما يريد قوله عن هذه الطريق.

نحن نذكر روائيين كثيرين، من ألبير كامو وسارتر، إلى غراهام غرين، ونذكر قبلهم كتاباً مثل د.هـ لورنس، أو جيمز جويس، يكاد الأشخاص في رواياتهم يكونون مجرّدين من أية «صفة» من صفات البطولة، بالمعنى الملحمي، أو المعنى التقليدي الذي نتصوره من معرفتنا بالأدب الكلاسيكي.

إذن، فالإنسان مأخوذ بضعفه، ولكنه في هذا الضعف يجد قوته الحقيقية في قدرته على البقاء.. ولعلّ الكاتب البارع هو من يستطيع أن يحدّد، أو أن ينفذ، إلى أعماق هذه الناحية المعتمة - أو سمّها ما شئت - من كيان الإنسان لكي يؤكد على قدرته على البقاء. وهذا يذكرني برأي كنت أقرأه لكارل يونغ، وهو أن

الإنسان تتحدّد شخصيته بقدر ما يدرك من «الخطايا السبع» التي تلاحقه. يعني أن الإنسان الذي لا خطايا في حياته، هو كجدار أبيض ليست عليه أية صورة، أو أية شخوط وآثار لها أي معنى، لكن الإنسان المبتلى بالخطايا هو الإنسان الذي تتمازج على صفحته الشخوط والآثار، والأضواء والظلال والألوان، وهو الإنسان الذي يلقي ظلاً على الأرض كلما تحرّك، فيصبح بذلك شخصاً يثير الاستطلاع، ويثير الذهن، وتجعله الخطايا المبتلى بها مثاراً للتساؤل والدهشة.

يخيّل إليّ أن الكاتب اليوم، في تناول أشخاصه، إنما يؤكد على خطاياهم أكثر مما يؤكد على فضائلهم.

■ وهل هم كذلك في رواياتك؟

- أعتقد أن رواياتي لا تخلو من هذا الشيء. أشخاصي ليسوا أبطالاً بالمعنى التراجيدي الذي عرفناه من الدراما منذ عهد الإغريق - ولو أن «الصَّدع الخلقي» ميزة أساسية في البطل المأساوي بالعرف الأرسطي. أبطالي مبتلون بخطاياهم، وبطلاتي مبتليات بخطاياهن، وأرجو أنهن يلقين ظلالاً على الأرض بقدر ما يلقي أشخاصي من الرجال، فتصبح لهم جميعاً تلك الكيانات التي تبقى مثيرة للقارىء بقدر ما هي مثيرة لي كمؤلف. ومن هنا، في ما أعتقد، صدقها... ومن هنا قربها إلى تجربة العصر، أو حلم الناس في هذا العصر. في تصوّري أن بعض ما نكتبه يقترب من بعض الناس لأنه يشبه تجربتهم، ولكنه يقترب من البعض الآخر لأنه يشبه حلمهم. والأمران مهمّان، التجربة والحلم... وإذا استطعت أن تجعل أشخاصك يجسّدون التجربة والحلم لجيلك أنت، أو للأجيال القادمة التي لا تعرفها ولكنك قد تستشرفها بشكل من الأشكال، فإنك حينئذٍ تكتب كتابة مهمة.

■ لكنك، في ما أرى، لا تركّز على سيرة شخصياتك قدر تركيزك على أفكارك، التي تحملها أو تؤمن بها.

- هذا صحيح إلى حد ما فقط. فلو أخذت «البحث عن وليد مسعود»، لوجدتها، في الواقع، أقرب إلى السيرة. أنا جازفت فأعطيت الرواية خمسين سنة من

حياة وليد، بحيث اكتسبتْ الكثير من صفات السيرة، ولكن طريقة تقديم هذه السيرة هي الطريقة التي أتوخاها في «الرواية البوليفونية».

■ **لكنها لم تكن «السيرة» التي نعرفها عن آخرين ممن يكتبون الرواية، بل قدّمتها من خلال «قضية».**

- نعم، قدّمتها من خلال قضية، وقدّمتها كذلك من خلال تقنية معينة، هي تقنية «تعدّد الأصوات». وأنا كنت دائماً أقول: إن الرواية مهمة بالنسبة لي، لأنها «متعدّدة الأصوات»، وليست «أحادية الصوت» كالشعر.

أنا، منذ البداية، تقصّدت تعدّد الأصوات، وتقصّدت «البوليفونية» التي تحدث عنها «باختين» في دراسته لروايات دستويفسكي. وأنا، كما تعلم، متأثر بدستويفسكي، متأثر جداً. فكان لي، أحياناً، أن أعود زمنياً إلى بدايات، أو إلى مراحل هي في حقيقة الأمر بدايات، في سيرة هذا الشخص أو ذاك من أبطال هذه الرواية.

■ **ولكن كانت تهمك الفكرة التي يحملها، فأنت تتابع الفكرة فيه، ومن خلالها.**

- طبعاً، طبعاً، لأن الفكرة هي التي ستجعل لهذه البدايات ولهذه المراحل السابقة معناها. إذا لم تكن هناك فكرة تصبح القضية سائبة. فكما قال الجاحظ: المعاني ملقاة على قارعة الطريق، ولكن البارع من استطاع أن يجعل من هذه المعاني «صيغاً»، والصيغ لا تتحقق إذا لم يكن لها ذلك القالب، الذي هو الفكر، الذي يجمعها. والفكر كلمة مطاطة: فهو قد يكون عملية منطقية، وقد يكون موقفاً ذهنياً من تجربة الإنسان.. قد يكون شخصياً، أو اجتماعياً، قد يكون تجريدياً، وقد يكون تطبيقياً.

■ **على هذا المستوى ألاحظ أنك لا تحب الطبقة البرجوازية من المجتمع، بل أنت تخاصمها، وتفضحها، وتشرّحها، وتقدّمها بصورها التي تستفزّ الآخر، وقد تدعوه إلى**

ما نستطيع اعتباره تجريحاً لها. ألاحظ هذا على الرغم من أن البعض ينسبك، إعتباطاً، إلى هذه الطبقة بالذات؟

- أن أكون محسوباً، أو غير محسوب، على هذه الطبقة، أو غيرها، فقضية، بالنسبة لي، غير واردة أصلاً. وإذا كان هناك من يحسبني على هذه الطبقة فهو غلطان لأنه لا يعرف حقائق حياتي، ولا يعرف كيف نشأت، وكيف سعيت طيلة عمري، وكيف أعيش. أما أنني أعرف الطبقة البرجوازية، بمعنى من المعاني، فذلك لأنني رأيت من الحياة وأنماطها وأشخاصها ما يكفيني لمعرفة الطبقات الاجتماعية المختلفة في المدينة، بسبب تجربتي الشخصية المباشرة والمتنوّعة منذ العشرينات من هذا القرن - دع عنك دراسات المرء في الأدب والتاريخ والاجتماع، مما يرفض المرء الخوض فيه.

الطبقة البرجوازية هي الطبقة التي أنشأت المدن. وأنا تحدثت في هذا الموضوع معك مرة في ما مضى، على ما أذكر، بشيء من الإفاضة. هناك الطبقة التي أوجدت المدن في الغرب، وجعلت لحضارة المدن هذا الكيان الكبير الذي نراه اليوم بكل تعقيداته، بما فيها التعقيدات الفكرية والسياسية، وبكل توجهاته، بما فيها التوجهات الفلسفية، والاقتصادية، والجمالية، والإنسانية، وغير الإنسانية.

غير أن الطبقة البرجوازية في مدننا العربية ما تزال، في نظري، طبقة صغيرة نسبيّاً، لأننا حديثو العهد بنشوء المدينة من بعد التخلّف الذي أصاب الأمة العربية طوال حوالي ثمانمائة سنة من حكم الأجنبي وسيطرة القوى الظلامية على المجتمع العربي، وبالتالي على العقل العربي.

الآن قوة الطبقة البرجوازية هذه، في خلق المدينة وتوسيعها، أفرزت، بشكل من الأشكال، فئات أراها من الداخل: إنها فئات أخفقت في تحقيق أي نوع من السموّ الفكري رغم تعاظم مكتسباتها المادية، فأخذت المظاهر وأغفلت اللب. وبذلك، في نظري، فقدت حقّها في أن تعتبر موجّهة للتفكير الحضاري في هذه المدينة. ولكن يجب ألا ننكر أن المدينة أفرزت أيضاً فئاتٍ كانت لها قدرة على إيجاد فكر قومي يؤكّد على حضارة بدأت تنتعش من جديد، وتعطي نفسها صيغةً

نراها في المدينة العربية، قد نعتبرها «صيغة برجوازية» ولكنها، ولا شك، صيغة نشطة تعطي مساراً للمسعى القومي للأمة كلها.

أنا أرى التناقضات في الحياة البرجوازية العربية، وأتأمل فيها، وأحاول أن أضع ذلك في رواياتي، في ما أضع. لقد رأيت انهيار البرجوازية بشكلها المخفق الخائب، ورأيت أيضاً طموح البرجوازية (التي تغذّيها فئات من الريف وافدة، ومتصاعدة مادةً ونفوذاً) وهو يتشكّل أكثر فأكثر، ويُوجد الديمقراطية أو يطالب بها، ويوجد الحرية لهذه الأمة ويطالب بها. وقد لا يُوجد هذا الطموح شيئاً منهما لهذه الأمة، وبذلك تخفق الطبقة البرجوازية في المهمة التاريخية التي أعتقد أن الأوروبيين كانوا أنجح فيها بكثير بالنسبة لمجتمعاتهم حتى الآن.

■ **لكنك كنت عنيفاً مع هذه الطبقة وأنت تصوّر انهيارها، أو لنقل تسوّسها من الداخل!**

- لأنني أشعر أن الوقت يمرّ بسرعة. ونحن لا نستطيع أن نتخلّف عن عصرنا. ما لا أتحمله هو تصور أننا بوسعنا أن نلحق بركب الزمن بعد مدة.. إمّا أن نلحق بركب الزمن الآن، أو لا نلحق. ولا أرى أي مبرر بعدم اللحاق بركب الزمن. أظن أن لنا من الطاقة الروحية والقدرة العقلية والزخم البشري ما يبرر لنا أن نكون فاعلين في هذا العصر، شأننا شأن أية أمة متقدمة. لكنّني، لسوء الحظ، أشعر أن الفئة المتحكمة بالمدينة العربية ما زالت مأخوذة بمظاهر أراها تنهار، ولا تحقق الغاية التي من أجلها يجب أن تسعى المدينة لتكون جزءاً من عصرها، وعنصراً فاعلاً في زمانها.

■ **هذا يذكّرني ببعض أبطالك. لماذا تختار معظمهم من المأزومين؟ لماذا تدفعهم باتجاه الأزمة، أو تضعهم في نطاق أزمات تتفاوت حدة وعنفاً بين موقف وآخر؟**

- إذا لم تكن هناك أزمة لن يكون هناك انفراج. وما يبدو أنه انفراج دائم ليس انفراجاً، إنه خمول، ركود.. فأنا يجب أن أرى أشخاصي في وضع مأزوم

لكي أستطيع أن أروي قصتهم، لأن غير المأزومين ليست لهم قصة تروى. القصة هي دائماً، في الأغلب، قصة أزمة انفرجت، أو أزمة تفاقمت، أو انفراج تأزّم. والدراما ما هي إلا الصعود بالأزمة إلى ذروتها. إذا لم تكن هناك «أزمة»، فليس هناك «فعل»، فردياً كان أم جماعياً. وأنا أرى أن الإنسان مأزوم أصلاً، منذ أن خرج من الجنة، يُخلق الإنسان لكيما يتأزم، ويكون سعيداً إذا ما كانت فترات الانفراج عديدة في حياته – أي إذا تكررت فترات الأزمة والانفراج لديه. وقد لا يتكرر الانفراج، بل قد لا يأتي أبداً. وقد لا يكون الانفراج إلاّ بالموت الذي وحده يأتي بالراحة الأخيرة لبعض الناس.

إذن، أنا أعتقد أن الوضع البشري هو مبدئياً «وضع أزمة».

■ وهل ترى الخلاص الإنساني دائماً من خلال الأزمة؟

– كون الإنسان مأزوماً يعني أنه سيسعى إلى نوع من الخلاص. أما كيف سيخلص، وهل سيخلص، فنحن لا نعرف... مبدئياً، يخلص المرء بالفعل الذي يخطّط له وينفّذه. أي أنه يخلص بالمقاومة الواعية، بالحركة في الاتجاه المضاد للضغط المسلّط عليه، ولكن الإنسان في هذا العصر محاصر من الداخل إضافة إلى حصاره من الخارج. فإذا كانت أزمة الحصار الخارجي تقاوم بالتخطيط والحركة المضادّة، كيف يقاوم الإنسان أزمة حصاره الداخلي؟ كيف تكون الحركة المضادة داخلياً؟ البعض يقاوم داخلياً بضرب من الرفض، والكبرياء، ويخلص. ولكن الكثيرين ينهارون، ويبقى فكّ الحصار مشكلتهم المستعصية. هناك من يتصور أنه سيخلص عن طريق الهرب، أو عن طريق النسيان إذا استطاع أن يحقق النسيان. هناك أناس يتصورون أنهم يستطيعون التخلص من أزماتهم بالتدخين، بالسكر، بالمخدرات، بالفجور... بأية وسيلة لا تتعلق بالفكر الذي يجعلهم يتأملون في أعماق هذه الأزمة. وواقع الأمر أن الكثيرين من هؤلاء لا يحققون الخلاص من الأزمة أبداً.

أتصور أحياناً أن الخلاص لا يأتي إلا مرة أو مرتين في عمر الإنسان، ويكون الخلاص كالبرق، ترى في ومضته كل شيء بوضوح هائل، لكن للحظة. والخلاص هو ذلك الشعور بأنك رأيت كل شيء لثانية واحدة خاطفة، ثم يطبق الظلام من

جديد. وإذا تحققت للإنسان هذه البارقة الرائعة فهو من المحظوظين، لأن هناك من لا تتحقق له حتى هذه الثانية من الرؤية الواضحة، وتبقى أزمته مستمرة، ويبقى هو في إخفاق مستمر. وإخفاقه سيدفعه إلى أنواع من المحاولات، وقد لا يدفعه إلى أية محاولة، فيبقى في خمول دائم.

الكثير من أهواء الإنسان، من الأشياء التي يحبها، ما هو إلا محاولات للخلاص. والكثير من الرموز التي نبحث عنها ثم نتعلق بها هي رموز تدفعنا إلى الإحساس بأن الخلاص ممكن، سواء تحقق هذا الخلاص أم لم يتحقق. والقسم الكبير من الشعر العظيم كان، بالنسبة للشعراء، محاولةً منهم للخلاص بأنفسهم، والخلاص بأنفس البشرية كلها.

■ **ولكن، مع أنك تترك النهايات مفتوحة في رواياتك، نجدها مفتوحة على الظلام، أو على مجهول مفزع، أو ما نستطيع أن نعتبره كذلك؟**

- لعلك هنا تفكر بروايتي الأخيرة «الغرف الأخرى» بشكل خاص.

■ **وحتى في «البحث عن وليد مسعود» و«السفينة»...**

أنا الآن أكتب رواية جديدة. وهي تبدأ بهذا التساؤل بالذات عن الخلاص من الأزمة، أو الخلاص من الحصار، لأنني أعتقد أن هذا الموضوع هو في الأساس من تجربة الإنسان أينما كان، وفي أية لحظة من الزمان.

أما النفق الذي يسير فيه الإنسان، هل سيؤدّي به إلى الانفتاح على السماء - فأمر لا نستطيع الجزم بشأنه، ولا نستطيع أن نقول فيه القول الأخير. وهل سينتهي به إلى جدار أصمّ فهذا أيضاً أمر لا نستطيع الجزم بشأنه. لكني أرى أن هناك حركة مستمرة. وكونك تريد أن تنفذ إلى بقعة ما، فأنت تتحرّك في اتجاه هذه البقعة. أما أن تصلها أو لا تصلها، فقضية ثانية. المهمّ أنك تتحرّك. وما يجب أن يهمّنا هو هذه الحركة بالضبط: الحركة فيزيائياً، والحركة روحياً.. الحركة عاطفياً، والحركة ذهنياً. أنواع الحركة الممكنة التي تمثّل دينامية الوجود هي، في نظري، مبرّرة الإنسان في

النهاية، ومبرّرة الفنون أيضاً. فالفنون جميعاً، في نظري، هي حركة الإنسان في اتجاه خلاص ما. وإذا كنتَ محظوظاً كفنان، أو كإنسان، فسوف تؤدي بك حركتك إلى انفتاح ما على سماءٍ ما، أو على وادٍ ما، أو جبل ما، وقد لا تؤدّي بك حركتك إلاّ إلى المزيد من الحركة، بلا نهاية.. والكثير من الناس يموتون و لم يدركوا ذلك الأفق المفتوح الهائل الذي كانوا يحلمون به ليلاً ونهاراً.

■ **ومن هنا ما نلاحظه من أن لا وجود لحالة هادئة في ما كتبت، على مستوى الرواية في الأقل.**

- أنا لا أريد هذا الهدوء، لأن الذي أراه هو أنك إذا ما بلغت نقطة التفجّر التي تؤدي بك إلى الفضاء الكبير، فأنت قد بلغت أفقاً كان يتراءى لك أنه هو النهاية، وإذا هو البداية لآفاق جعلت تظهر، وتتبدّى لك من جديد. ليست هناك نهاية - بمعنى النقطة التي تستطيع أن تقف عندها - وإنما كل نهاية متوهمة هي بداية لنهاية متوهمة أخرى. وهكذا تبقى الحركة مستمرة. وهذه نقطة أساسية في تفكيري، وفي رواياتي، وفي الكثير مما أكتب.

■ **وكأنك بهذا تعيش حالة درامية مستمرة...**

- بالضبط... لأنها الحالة الدرامية التي لا ينهيها إلاّ القضاء المحتوم.

■ **لكنني ألاحظ أيضاً أن هناك تراجيديا مستمرة. فعالمك الروائي أشدّ انجذاباً إلى ما هو مثير، أو ما هو على شيء من الغرابة. الإنسان فيه يجد نفسه، في النهاية، في اللامتوقّع، وكأن «المصادفة» هي الفلسفة التي تحكم حياته، وهي حياة مهددة بالكارثة، أو، في الأقلّ، مُنْذَرة بالخطر...**

- هذا صحيح. لأنني أعتقد أن الإنسان، إذا ما فكر، وجد أن الحياة مأساة، وهذا قول قديم. وأما إذا لم يفكر، فإنه يجد أن الحياة ملهاة. وكلما تأمل الإنسان في حياته الشخصية، أو حياة الذين عاصروه، أو الذين سجّلوا سِيَرَهُم، أو سُجِّلت

لهم سيرهم في الكتب، وحياة الشخصيات التي تملأ التاريخ، وجد أن المأساة، التراجيديا، هي الصفة الأعمّ لكلّ من برّز فيهم. فالذين عاشوا الحياة بزخم، وبعنف، وبقدرة هائلة على التمتع بها، كانوا أيضاً أناساً التهمتهم الحياة. هناك ما لنا أن نسمّيه بالالتهام المتبادل. يلتهمون الحياة، فتلتهمهم الحياة، يأتون إلى الحياة باندفاع يكاد يكون اندفاعاً قاتلاً لا بدّ أن يؤدّي بهم إلى المأساة.

هذه قضية شخصية صرف، قد يراها الآخرون على العكس.. قد يرون الحياة متعة متواصلة، ففيم القلق؟ أما أنا فأعتقد أنك إذا تركت القلق تركت الحياة.

إذن، أهم ما في الوجود هو هذه الحالة التي يجب أن تبقى صاعدة، ويجب أن تبقى معرّضة، ويجب أن تبقى مجابهة، وهي حالة الإنسان المثلى التي يحاول الطوباويون التغلب عليها. ولكننا نعرف من التاريخ، ومن حياة المجتمع، أن التغلب عليها ضرب من المستحيل.

ثم إني أرى أن في هذا النوع من المجابهة يزداد وعي الإنسان لما يحيط به.. يزداد وعيه لذوات الآخرين.. كما يزداد وعيه لذاته هو أيضاً. وازدياد الوعي، في نظري، هو شيمة الإنسان. الأهمّ ليس الوعي فقط، وإنما قدرة الوعي على التصاعد، والاتساع - ووعي المرء لذاته ولذوات الآخرين ولحركة التاريخ، ووعيه لحركة المجتمع عموماً، هو الذي يجعل من الحياة شيئاً يستحقّ أن يعاش، بكل ما يعني ذلك أيضاً من معاناة ومن تاريخ وعذاب. غير أن هذه كلها تجعل الحياة جديرة بأن يمرّ الإنسان من بوّاباتها الخطرة المهدّدة باستمرار.

■ **إشارةً إلى قولك بأن الإنسان في أزمة دائمة، وفي سياق هذا الوعي الذي تتحدث عنه هنا، حين أنظر إلى رواياتك، وآخذها في إطار زمني، أجد أن كل واحدة منها تؤكد أن ما يحدث هو أفظع بكثير مما حدث.**

- ربما، لعلك محق. نحن في عصر وسائل الإعلام، وهي لا تضعك يومياً إلاّ في القلب من كل مأساة بشرية. نحن كل يوم لا نسمع إلاّ أخبار المآسي، والفظائع

تتصاعد، ويبدو أن أحداً لا يستطيع أن يغيّر هذا الخطّ، أو هذا المنحنى، المتصاعد نحو «الأفظع»، كما قلت، ولكن لعل الذي يحدث أيضاً هو ازدياد «الشدّة» – أو ما يسمّى بالإنكليزية intensity أي كثافة التجربة. وهذه قد تكون كثافة الرعب.. كثافة الهول. وبدون هذه الكثافة تبدو الحياة كالمياه الجارية في خندق، ولا تنتهي إلى أي خصب.

■ ولكن قل لي: هل هذا هو ما نمّى عندك الإحساس بالحصار في ما كتبت؟

– أعتقد أن السبب في الأصل هو تجربتي كفلسطيني. كلّما أفكر أنني منذ أن فتحت عينيّ فتحتهما على حالة من السخط، وحالة من المطالبة، والتمرد، وكانت المآسي تزداد شدة وتزداد عدداً في حياتنا يوماً بعد يوم، ويزداد الشعور معها بأن الأمن أسطورة، والعدل خرافة، في حين كنا نرى أن العالم يسعى إلى وضع يحقق أحلام الناس بشكل من الأشكال، سواء أحلامهم الشخصية أو أحلامهم القومية. كان الفلسطيني، وما يزال، يشعر أن الزمن يؤدّي به دائماً إلى صدام يتوالى ويشتدّ. أعتقد أن هذا الشعور بأننا في صدام مستمر مع التاريخ أثّر في تفكيري، عن وعي مني أو عن غير وعي. فكان علينا أن نجد طريقة تساعدنا على تخطّي هذا الجدار الذي نحن دائماً مصطدمون به.

ثم إن الوضع العربي نفسه لم يكن أحسن حالاً بكثير من الوضع الفلسطيني بالذات. فالوضع العربي أيضاً في اصطدام مستمر مع جدران تقام في طريقه، مما يخلق في ذهن أي امرىء يفكّر ويشعر، الإحساس بأن عليه أن يتغلّب بكل ما أوتي من عقل وإرادة على هذه الجدران التي تقام في طريق تقدمه، الواحد بعد الآخر.

■ وأنت دائم التركيز والتأكيد على فكرة الحصار هذه، حتى في بعض ما كتبت من نقد كنت تنجذب إلى هذه الفكرة في الأعمال التي تناولتها.

– لا أدري... يجب أن أعيد النظر في ما كتبت لأعرف بالضبط ما الذي تفكر به أنت بالنسبة للإحساس بهذا الحصار عندي. لكن ما من شك في أن فكرة

«الخلاص» من الأفكار الأساسية في كتاباتي، ربما بسبب الوضع الإنساني الذي وُجدنا فيه كأمة عربية، ووُجد فيه الفلسطينيون، ربما بشكل خاص. وأعتقد أن هذا ينسحب حتى على الوضع الإنساني في كل مكان من العالم اليوم. فالقنبلة الذرية ما تزال هي مُهَدِّدة البشرية في كل مكان، وما تزال المجتمعات، مهما تقدمت، تخشى، بل هلع لفكرة الفناء المحتمل في أية لحظة... الفناء الإنساني.. الفناء الكوني، بسبب تصرف الإنسان بطريقة معينة.

إذن، نحن كلنا، سواء بخلايانا الشخصيّة الخاصة أو بخلايانا الجماعية العامة، مهدّدون بفكرة فناء شرّير، بفكرة يوم القيامة قد لا نرى الجنة. لذلك تأخذ عواطفنا، وتأخذ أحلامنا، مساراً من نوع معين. قد نتحكّم بهذا المسار وقد لا نتحكّم. والفنانون والشعراء والروائيون، وكل الذين همهم أن يتحدّثوا عن هذا المسار الحلمي، هم باستمرار تحت تأثير هذا الضرب من التفكير، شاؤوا أم أبوا.

■ **ويبدو لي، من خلال هذا المسار، كما لو أنك تضع نفسك والآخر، والعالم من حولك أيضاً، في صيغة سؤال، ثم تشرع بالكتابة.**

- إذا كنت أضع العالم في صيغة سؤال، فمعنى ذلك أن عندي سؤالاً يجب أن أطرحه. ولكن قد يكون الأمر معكوساً: لعلني أنا الذي أواجه سؤالاً من العالم.

■ **الحالتان واردتان، بل حاصلتان.**

- عليّ، إذن، أن أجيب عن السؤال وأنا أطرح السؤال وهو: لماذا الإنسان في مأزق؟ لماذا الإنسان محاصر؟ هذا هو السؤال الذي تسأله أنت للعالم. والعالم نفسه يواجهك بأسئلة: من أنت؟ ماذا تريد أن تفعل؟ ما غايتك من هذه اللجاجة الفكرية؟ على أي نحو تندفع بوجودك في هذا العالم وأنت تواجه أسئلته هذه، أو تواجهه بأسئلتك؟

الأسئلة متبادلة. ولكن يخيّل إليّ أن هذه الأسئلة المتبادلة تلتقي على أرضية مشتركة، خلاصتها الحصار الإنساني. أنا أقول للعالم: لماذا تحاصرني؟ والعالم يسألني في النهاية: لماذا تشعر أنك محاصر؟

أنا سأكتب لكي أفهم لماذا يحاصرني العالم، أولاً.

وثانياً، سأكتب لعلني أنجو من حصار هذا العالم.

وثالثاً، سأكتب لعلني أجد للعالم كله منفذاً من هذا الحصار.

وهكذا ترى أن القضية تعددت. فالإنسان دائماً يكتب لأكثر من هدف واحد... لأهداف عديدة، قد تكون متقاربة، لكنها ليست محصورة في «ذات» ما، وإنما هي مطلقة عبر «الذوات» كلها. وجوابي سيكون، في النهاية، عن سؤال العالم هو أنني سعيت، وكتبت. وكانت كتابتي مسعى لكي أنقذ ولو جزءاً من هذا العالم مما هو فيه. لا أزعم أنني سأستطيع إنقاذه قطعاً، لكنني سأؤكد أنني أحاول، ومحاولة الإنسان أن يساهم في عملية إنقاذ هي بالضبط كمحاولة غريب يرى أناساً يغرقون في نهر فيقفز إلى الماء لعله ينقذ بعضهم، وقد يغرق هو نفسه، في النتيجة. وأعتقد أن هذا شيء رائع.

■ **هل يعني هذا أن الكتابة، كل كتابة إبداعية، تبدأ من سؤال، أو تحمل مشروع سؤال؟**

- نعم. كل كتابة تبدأ من سؤال. وقد لا تجد الجواب، ولكنها تحلّل السؤال في اتجاه الجواب الذي قد يتحقق في النهاية، أو لا يتحقق، وفي الوقت نفسه - كما قلت - في محاولة إيجاد الطريق إلى الجواب، تطرح الكتابة أسئلتها - الأسئلة التي هي أحياناً من نوع الجواب مداورةً.

هناك لعبة معروفة في التخاطب، وهي أنك كلما سُئلت سؤالاً أجبت عنه بسؤال. والكتابة تقارب هذه اللعبة من بعض النواحي، لأنها تجعل التحدّي مستمراً بين السائل والمسؤول.

■ **ومن هنا ما أجده في رواياتك. إنها لا تقدّم أجوبة بقدر ما تثير أسئلة، أو تواجه الأسئلة بأسئلة.**

- ربما كان هذا هو السبب الذي يدفع الكثير من الشباب إلى الإقبال على رواياتي: لأنها، من ناحية، تطرح عليهم الأسئلة، ومن ناحية أخرى، تجعلهم

يستطيعون، هم أنفسهم، أن يطرحوا أسئلتهم تجاهها. وبذلك تكون مشاركتهم مشاركة فاعلة، لا مشاركة سلبية خاملة.

إذا استطاع الفن أن يفعل ذلك، فقد حقق غاية من غايات العقل الإنسانيّ وهي طرح السؤال، وفي الوقت ذاته محاولة إيجاد جواب عن السؤال، والانطلاق، في الحالتين، إلى أسئلة أخرى، والبحث عن أجوبة عنها.

■ **ومع ذلك أتصورك أحياناً بعيداً عمّا هو يوميّ. ألا تجد في اليومي ما يثيرك أو يدفعك إلى الكتابة؟**

– بالعكس. أنا أجد في اليومي ما يثيرني باستمرار. والرواية هي، في الواقع، خلاصة اليوميّ. أنا لا أميل إلى الكتابة «الواقعية» التقليدية التي ثبت أنها لا تستحق الورق الذي تكتب عليه. ولكن اليوميّ هو الغذاء المتراكم للعملية الكبيرة التي أحققها في الكتابة. فأنا أعتمد على تجربتي اليومية في تحقيق الشيء النهائي، لأنني أبحث عن اللحظة الصاعقة، اللحظة البارقة التي تحدثت عنها، والتي فيها أرى كل شيء بوضوح. ولولا تراكم اليومي لما تحقق انفجار الشحنة الكهربائية التي تؤدي إلى ذلك البريق الهائل الذي يتخلّق ولو لثانية واحدة.

■ **هل يعني هذا أن الكتابة عندك – وأخص الرواية – تنبع عن وعي إرادي؟**

– نعم. الكتابة عندي تنبع عن وعي إرادي بأكثر من معنى. فمن ناحية تقع أحداث معينة تجعلني أقول لنفسي: هذه أحداث أريد أن أكتب عنها رواية، أو أريد أن أدخلها في رواية. أحداث كهذه قد تقع لي أو لأناس آخرين، لا فرق. ولكن بعضاً قليلاً فقط من الأحداث التي تصورت أنها تصلح لرواية أصبح بالفعل مادة في رواية لي – لا لأن ليس لي القدرة على معالجتها جميعاً. غير أن العمل الإرادي موجود دائماً في ما أكتب، وهو متأصل في آلاف الأحداث والوقائع التي هي نسيج حياتنا اليومية المتواصلة. إذن، هناك، أولاً، الإرادة في تناول الحدث الذي أعرفه، والذي ربما «صفّته» أو «شحّته» الأيام في الذاكرة على صورة معينة. وهناك، ثانياً، الإرادة في تحقيق صيغة فنيّة خاصة، تتداخل فيها ثقافة المرء،

ومعرفته، وتفكيره، وتجاربه، وتلتقي كلها معاً في نقطة الوهج - وهي النقطة التي عندها يتشكّل العمل الفني في كلمات. هذا الفعل الإرادي المركّب في خلق صيغة معينة يحقق النصّ، وكلما قرأت النص يتحقق الوهج من جديد.

فأنت تلاحظ هنا وجود إرادتين متلازمتين. وأعتقد أنه بدون هاتين الإرادتين المتلازمتين، بهذا المعنى، لا تتحقق الكتابة الروائية، ولا يتحقق النص.

■ **في ضوء هذا، دعني أعود إلى فكرة الحصار في أعمالك، فهو موضوع مثير للانتباه، وكأنك مسكون به، بل أجده حصاراً يأخذ مداه الحدَثِي الواقعي، ويتفلّت، في الوقت نفسه، من إطاره الذاتي المحض.**

- الحقيقة هي أن «الغرف الأخرى» كتبت بالضبط بدافع من مثل هذا الكلام، وبدافع من مثل هذا الإحساس. وأنا، كما تعلم، أفضل أن أعزل رواياتي عن ذاتي، رغم ما يزعمه النقاد، وأرى أنه من الظلم أن أستدرج إلى اعتبار رواياتي «سيرة ذاتية». لكن للقارىء أن يراها كيفما شاء. وحتى إذا أراد أن يراها سيرة ذاتية، فله ذلك، ما دامت منفصلة عني. إلاّ أنني لا أريد الدخول في اللعبة بهذا الشكل. فالذي أراه في حالة معينة لها خصوصيتها، أراه أيضاً في حالة مطلقة، بالرغم من خصوصيتها.

فالحصار الشخصي في «الغرف الأخرى» هو حصار الإنسانية اليوم. والإنسان في عصرنا يُقذف به من غرفة إلى أخرى - وأيّ غرف!

■ **أردت أن أصل من هذا إلى أن ألاحظ أن الحصار في «الغرف الأخرى»، على وجه التحديد، يتخذ صيغة تبدو مغايرة في كثير من تفاصيلها وحيثياتها للصيغة التي في رواياتك السابقة عليها؟**

- ربما كان ذلك بفعل الإرادة في أن أسلك طريقاً لم أسلكه بهذا التصميم من قبل. ومع ذلك لا أشك مطلقاً أنك لو بحثت في كتاباتي السابقة لوجدت فيها

إشارات تنبىء ببعض ما في «الغرف الأخرى». ولأذكر لك هذا: عندما فرغت من «الغرف الأخرى»، رجعت، لسبب ما، إلى «صراخ في ليل طويل»، و لم أكن قد نظرت فيها منذ سنين. فدُهشت! لقد وجدت أن بين الاثنتين أوجهاً من شبه غريب جداً – وبين الكتابة السابقة واللاحقة حوالي أربعين سنة من الزمن.

إذن، ربما لم يكن الموضوع، في قراراته، مغايراً بقدر ما كانت الصيغة نفسها.، بل حتى الصيغة: الليلة الواحدة من المساء إلى الفجر، والتنقل من مكان إلى مكان، والجدل بين أشخاص مختلفين في هذه الأمكنة – مع فارق الجو والتجربة، وفارق التعامل مع الزمن.

■ **لكنك في هذه الرواية بالذات، وإن كنت قدّمت الإنسان من داخل المدينة فإنك وضعته في إطار آخر أعنف من حالة الاستلاب. فهل أردت أن تقول: إن الحرية أصبحت مستحيلة في مدينة اليوم التي تسعى إلى «تدمير الذات» على هذا النحو الذي جرى لبطل روايتك؟**

لم أرد أن أقول ذلك بالضبط، وبهذه البساطة. أنا لا أعتقد أن الحرية مستحيلة على الإنسان، لأنني أكون بذلك قد حكمت عليه بالبؤس الأبدي. أنا أعتقد أن الحرية دائماً ممكنة، بشكل من الأشكال. ولكنني أقول: إننا نمرّ بفترات من التاريخ يجري فيها التحكّم بالفرد بحيث يبدو عاجزاً عن إدراك ما هو فيه، بحيث يُوحى إليه، أو يُفرض على تفكيره، أن قضية الحرية قضية غير واردة. وهذا الأمر مأساة أخرى من مآسي الإنسان في هذا العصر. ولكن الذي أراه أن الحرية دائماً ممكنة، وأن السعي في سبيلها يجب أن يكون مستمراً، وأن هذا السعي هو السرّ في حركة التاريخ.

1988/1/7

ما يزال في نفسي شيء من حتّى..

من قبل دخلت عالم جبرا إبراهيم جبرا من باب الرواية، ومن باب الشعر، والفكر، والرسم.

أما في رهذه المرة، فأدخل هذا العالم من «باب مختلف»، وإن كان يقود إليها جميعاً، أو إنها جميعاً تفضي إليه، وهذا الباب هو: مكتبته، فهذه المكتبة، التي تكاد تشكل «عالماً صغيراً» له، يكبر بما فيه حتى لتجد نفسك وأنت تمضي بعيداً مع ما فيها كأنك تستقصي «رحلة حياة» أو «أفاق فكر» أو «مجال إبداع».

إنها مكتبة ليس لها مكان واحد، بل لقد نشرت ظلالها على البيت جميعه، وقد انطلقت، في حركة الامتداد هذه من تلك «الغرفة الصغيرة» التي كانت لها لتمتد، وتمتد حتى لتحسب أنّها لم تعد تعرف حدوداً تتوقف عندها.

وهي مكتبة منتقاة، تمثل لك صاحبها، في مسار فكره واهتماماته، خير تمثيل، فمن كتب في الفن، إلى أخرى فكرية، إلى دواوين الشعر والروايات، إلى كتب التاريخ، إلى الدراسات عربية وإنكليزية.. وقد تجد الكثير منها على «طاولة الكتابة»، موزعاً مرة واحدة، فعادات جبرا إبراهيم جبرا في القراءة أنّه لا يخلد إلى كتاب واحد حتى ينهيه، بل تجده يقرأ، مرة واحدة، في أكثر من كتاب، وربما لا يكون هناك من لقاء مباشر بين هذه الكتب.

يقرأ في الصباح، وعصراً، وفي المساء، كما يكتب في هذه الأوقات أيضاً.

ونفتح معه باب المكتبة، ونتساءل عن هذه الرحلة مع الكتاب،

وهي رحلة تمتد في الأيام والسنين، كيف بدأت؟ ومن أين؟ وأية دوافع كانت وراءها؟

هنا يبدو جبرا إبراهيم جبرا وكأنه يستعيد تاريخ «تكوينه الذاتي» وهو يقول:

- هذه قصة طويلة.. لأنها لم تكن بداية سهلة، وإن كان الاستمرار فيها سهلاً.

■ **لكنها، بالتأكيد بدأت باقتناء كتاب..**

- بل كان اقتناء كل كتاب، وفي كل مرة، نتيجة لتصميم، ومحاولة لإيجاد الثمن الذي كان في تلك الأيام البعيدة أمراً عزيزاً.

(ويبدأ سرد الحكاية. وهي حكاية بدأت في مرحلة مبكرة من العمر. وما تزال مستمرة. فيخبرنا):

- كان أول من لفت نظري لأهمية الكتب، ومتعتها، وروعتها معاً، هو أخي يوسف، إذ كان بالقروش القليلة التي يكسبها من عمله مستعداً دائماً لإنفاق هذه القروش على كتب يقتنيها، ويحفظها في بيتنا الذي لم يكن يحوي الكتب أصلاً، لأن والديَّ لم يكونا يقرآن أو يكتبان، فكنت أقرأ هذه الكتب التي يأتي بها من حين إلى آخر.

بعد ذلك، عندما شعرت، عن طريق المدرسة، أن هناك كتباً أخرى يمكن أن نقتنيها، اكتشفنا أن بالإمكان استعارة الكتب لمدة أسبوع بقرش واحد، مهما كان ثمن هذا الكتاب الذي تستعيره، ثمّ نعيده إلى صاحبه، وكان صاحب مكتبة الإعارة هذه يجلس على كومة من الكتب المستعملة، كتب قديمة وجديدة اختلط بعضها ببعض في دكان صغير قرب «كنيسة القيامة» في القدس، وكان على طريقي أحياناً عندما أذهب إلى المدرسة. وقد قرأت كثيراً من كتبه الأدبية، ولكنني أتألم لأنني لا أستطيع الاحتفاظ بالكتب التي أحبها.

- ويتابع حكايته:

- كانت الكتب لا تتعدى في أثمانها القروش الثلاثة أو الأربعة أو الخمسة، لكن دخل العائلة لم يكن يتعدى ذلك بالضبط، فكان التمني لا يبلغ حد التحقق، إلى أن بدأت أدعي أحياناً حبي أنني بحاجة إلى خمسة قروش لأشتري كتاباً قررته

المدرسة، فأشتري الكتاب الذي أحبه من دون أن تكون للمدرسة أية علاقة بـه. تلك كانت بداية المكتبة الصغيرة التي رأت تجمع الكتب عندي وعند أخي في صندوق كنا نغلقه على الكتب لئلا تضيع بين أغراضنا المنزلية القليلة أصلاً.

وأذكر، (يضيف جبرا وهو يسرد هذه الحكاية الممتعة لرحلة لها ما للعمر من امتداد)، في أواسط الثلاثينات، عندما بدأت أتقن ما يكفيني من اللغة الإنكليزية لأقتني الكتب الإنكليزية إلى جانب العربية. وأذكر أنني رأيت في واجهة إحدى المكتبات كتاباً لـ «أناتول فرانس» بعنوان «جزيرة البطريق»... وكنت قد قرأت له «تاييس» مترجماً إلى العربية، فصممت على شراء هذا الكتاب، الذي لم يكن قد ترجم إلى العربية بعد، فزعمت لأبي أنني بحاجة إلى خمسة قروش لأشتري كتاباً مقرراً، فأعطاني المبلغ، فاشتريت به الكتاب. وهناك وجدت لـ «أناتول فرانس» كتاباً آخر هو «ثورة الملائكة» فعدت إلى البيت، وبعد بضعة أيام كررت الحكاية نفسها مع أبي - الذي عندما أعيد النظر في سايكولوجية أب يحب ابنه أجد أنه كان يعلم بخدعتي البريئة المستمرة تلك - وطلبت منه، مرة أخرى المبلغ نفسه بحجة شراء كتاب آخر مقرر، فأعطاني إياه. وإذا بصاحب المكتبة يقول: إن ثمن الكتاب ستة قروش، فأسقط في يدي، إذ لم يكن لدي ما أضيفه، ولم أستطع، لمدة ما، الحصول على هذا القرش الضروري، إلى أن تحقق الأمر وحصلت عليه فوجدت أن النسخة الوحيدة من هذا الكتاب قد بيعت، فشعرت بخيبة وألم شديدين. ولم أنس تلك الخيبة وذلك الألم حتى اليوم، لأنني لسبب ما، لم أصادف هذا الكتاب مرة أخرى.

■ **إذا ما كانت هذه هي «البداية الأولى»، فعلى أي نحو استمرت؟**

- في تلك الأيام، أو بعدها بقليل بدأت دار نشر «بنغوين» تصدر كتبها في إنكلترا بأغلفة ورقية، ما جعلها زهيدة الثمن، فكان ثمنها في القدس ثلاثة قروش، وكان ذلك، بالنسبة إليّ، عيداً كبيراً، إذ إنني إذا ما استطعت الحصول على عشرة قروش مثلاً بالعمل في الصيف كنجار مع أخي، كان بوسعي أن أشتري ثلاثة كتب إنكليزية دفعة واحدة. وكان أجدّ الكتب التي اشتريتها تلك الأيام رواية

«وداعاً أيها السلاح» لـ «أرنست همنغواي»، وأهم منها كتاب أندريه موروا «آرييل»، الذي هو سيرة الشاعر الإنكليزي «شيلي». وقد قرأت هذا الكتاب وأنا طالب في السنة الأخيرة من الكلية العربية، فأوقعني في حب هذا الشاعر في الحال، وجعلني أبدأ بنقله إلى العربية بحماسة مذهلة بالنسبة إلى شاب ما يزال يحتاج للقاموس إذا ما ترجم. وهذا، في الواقع، علمني الكثير من اللغة، إضافة إلى المتعة.

في الكلية العربية جُعلت أميناً للمكتبة، مما وثق العلاقة بيني وبين الكتاب، وعندما تخرجت منها وعينت معلماً في مدرسة ابتدائية، كان همي الوحيد، كلّما أخذت راتبي المتواضع، (وكان عشرة جنيهات في الشهر)، هو أن أشتري كتباً عربية وإنكليزية.

■ وقد يرتبط هذا عندك ببعض الحوادث التي ربما ما تزال تذكرها.

- أتذكر، هنا، حادثة طريفة جداً تمثل هوسي بالكتاب هي أنّني عندما استلمت أول راتب لي ذهبت إلى مكتبة كنت أرى في واجهتها كتاباً فنياً رائعاً من منشورات «فيدون»، وكان ثمن هذا الكتاب يقارب الجنيه الواحد، وكنت أتحسر كلما مررت بالواجهة، ورأيت هذا الجمال الرائع يتحداني ولا أستطيع الاقتراب منه بسبب سعره الرهيب. ولذلك، حالما أخذت الجنيهات العشرة - كأول راتب أتقاضاه من عملي الشاق - أنني ذهبت إلى البيت وأعطيت أمي تسعة جنيهات واحتفظت بجنيه كمصروف شهري. وذهبت إلى المكتبة، ودفعت ما احتفظت به إلى صاحبها، وحصلت على الكتاب فحملته وكأنني حزت على كنز، ورحت أقلب الصفحات التي فتحت عينيّ على فن النهضة الإيطالية، وعندما سألني أخي من أين جئت بهذا الكتاب الثمين ادعيت أنني استعرته من صديق، ولم أجرؤ على ذكر الحقيقة له. ولكن بعد مرور أشهر، والكتاب ما يزال لدي، قال لي أخي: «يبدو أن صديقك يحبك كثيراً لأنه حتى الآن لم يستعد الكتاب الثمين الذي أعارك إياه»، فضحكت، وقلت له: «وهل تصدق أن هناك من يُعرْ كتاباً كهذا؟ لقد اشتريته بعرقي ودموعي» ويسعدني اليوم أن أقول: إنّ هذا الكتاب ما يزال في مكتبتي، وهو كتاب ثمين سأبقى معتزاً به.

(ويستعيد من تلك الأيام بعضاً مما كان له معها، وفيها.. فيتذكر):

- في تلك الأيام توطدت الصداقة بيني وبين علي كمال، الذي كان يـدرس في الجامعة الأمريكية في بيروت، وكلما أتى إلى القدس في عطلة خرجنا معـاً إلى المكتبات واشترينا الكتب مناصفة، فأشتري أنا الجزء الأول من كتاب وهو يشتري الجزء الثاني، أو نشترك في الكتاب الواحد، من دون أن نسـأل أنفسـنا كيـف سنتقاسم هذه الكتب في ما بعد، بعدما تتراكم لدينا، ولا أذكر أنني خرجت مـن البيت إلا وفي يدي كتاب، ما ذهبت إلى مقهى، إلى نادٍ، إلا وفي يـدي كتـاب. وهكذا كان علي كمال. كنا نسير على أقدامنا من مكـان إلى آخـر. فالمدينـة صغيرة، وأماكنها متقاربة، لكننا كنا نقرأ ونحن نسير، أما إذا ركبت الباص فـإنني أنهمك بالقراءة حتى أغفل، أحياناً، عن المحطة التي أريد النزول فيها، وهذه عـادة استمرت معي سنيناً طويلة حتى سنيَّ الأولى في بغداد.

هكذا، تراكمت لدي الكتب، وكنت لا أترك مناسبة تُبـاع فيهـا كتـب مستعملة إلاّ وبحثت عما يمكن أن أشتريه، وعندما ذهبت طالباً إلى إنكلترا كـان أول ما فعلته هو اتفاقي مع إحدى المكتبات في أكستر علـى أن أشـتري كتبـاً مستعملة وغير مستعملة بالجملة، وأدفع أثمانها مرة كل شهر، بحيث أنني في حوالي سنة كنت قد أسست مكتبة خاصة بـي كانت ترهقني بنقلها كلما تحولت مـن مكان إلى آخر أو من مدينة إلى أخرى. وهذه الكتب، والكتب الكثيرة التي اقتنيتها في سنوات الدراسة تلك في «أوكسفورد» و«كيمبردج»، بحرمان نفسي في أحيان كثيرة من الطعام لأشتريها بثمنه، شحنتها في النهاية، إلى بلدي، وكانت هي نواة المكتبة التي نقلت قسماً كبيراً منها إلى بغداد.

■ **في مدينة صغيرة عشت، وبدأت منها أول ما بدأت، فهل كنت تجد الكتاب يتحـرك بك في عالم متسع وكبير؟**

- طبعاً. لقد أصبت وتراً حساساً في نفسي بهذا السؤال، لأن الكتب كانت تخرج بـي من القوقعة الفيزيائية الضيقة التي أجبرتني الظروف على أن أعيش فيها إلى السموات الرحبة التي كنت أعيش فيها ذهناً وخيالاً، وأشعر أنـني أنتمـي إلى

الدنيا كلها. كانت الكتب وسيلة للإبحار والتحليق وكسر الحواجز واختراق المغلقات والغوامض، كانت الكتب هي هذه الحقيقة لي، وحياتي الآنية الشاقة هي الوهم، مهما يقل الأطباء بعكس ذلك، وأظن إن كانت في نفسي مثالية لم أتخل عنها حتى اليوم فقد كان البادىء بها والدي، ببساطته المطلقة، وبراءته العجيبة، وفقره الذي لم يتذمر يوماً منه، والكتب التي غذت هذه المثالية وأضافت، في تلك السنين، إليَّ حس البراءة والتطلع دائماً إلى ما هو أسمى وأروع في الحياة، ليس لي أنا شخصياً فقط، وإنما للناس، جميعاً، الذين كنت أعيش وسطهم، وأريدهم مبحرين ومحلقين معي، وكاسرين الحواجز عن طريق هذه الكتب.

■ وهل كان الكتاب، يومها، يرضي ما في نفسك من طموحات؟

- أنت لا تستطيع أن تتكلم بشكل مطلق عن الكتاب، لأن للكتاب مليون وجه. ثم، هناك الكتب العربية وهناك الكتب الإنكليزية، هناك كتب الأقدمين وكتب المحدثين، هناك الشعر وهناك النثر.. هناك الدراسة وهناك الفلسفة، وأنا لم أذكر لك أول كتاب اقتنيته وأنا في الصف الرابع الابتدائي.. إنه كتاب «سير الأبطال»، عن أبطال الألياذة والأوديسة، وكان مصوراً. فكان كل كتاب تجربة، إنه لا يرضي، بالضرورة، الطموح. وعندما يكبر المرء ويزداد نضجاً لا يصدق كل ما يقرأ، ولا يقبل بكل كتاب على أنه المحصلة النهائية لتجربة الإنسان، كما قد يتوهم وهو صبي، فالكتاب لم يكن، بالضرورة، يرضي طموحي، ولكنه كان دائماً يثير فيَّ التساؤل، ويدفعني إلى الاستطلاع، بحيث كان كل كتاب داعية إلى كتاب آخر، ومثيراً لقلق جديد، في حين تأتي فترة في المراهقة تتصور فيها أنك إذا ما قرأت عدداً معيناً من الكتب تكون قد أحطت بمعرفة الأولين والآخرين، ولكن سرعان ما تدرك أنك قد دخلت دهليزاً لا نهاية له، وأنك لكي تخرج منه عليك أن تقرأ المزيد. أذكر عندما كنت في الرابعة عشرة، أو الخامسة عشرة، من عمري بدأت أكتب في مفكرتي عناوين الكتب التي أقرأها، وأحياناً خلاصاتها، وأضيف، في كل مرة، عناوين الكتب التي أريد أن أقرأها، إلى أن أدركت أن ذلك كله عبث، وبشكل لا أستطيع حصره.. فأقلعت عن تسجيل

هذه التفاصيل، فالكتب كانت، إذاً، مثيرة للطموح، ومثيرة لحلم يتكرر، ولا يمل.

■ **لكن، ما الذي كان يتحكم باختياراتك للكتاب الذي تقرأ؟**

– قراءاتي السابقة تتحكم، كل مرة، باختياراتي اللاحقة. كانت ثمة فترات في حياتي، لعلها أيامئذٍ لم تكن تتعدى الأشهر، ولكنها كانت تبدو وكأنها آباد لا تحصى أيامها، أقع في حب هذا الكاتب أو ذاك، أو في حب هذه الفترة الأدبية أو تلك، وأشعر بشقاء العاشق الذي إذا مر يوم لم ير فيه حبيبته تصوَّرَ أن الجحيم تنتظره عند منعطف الطريق. ولذلك كنت في كل مرة أختار نوعاً من الكتب يفي باضطرابي النفساني والذهني، ولكني لا أغفل – في تلك الفترة – عما أريد أن أقتنيه من تلك الكتب. لذلك فأنا أتحرك نفسانياً وذهنياً على أكثر من مستوى، وخصوصاً عندما أذكر أني، على الرغم من دراستي للأدب الإنكليزي، كان لي ولع كبير بالتاريخ والفلسفة، والجماليات، والرواية الروسية، والفرنسية، هذا أفضلاً عن تاريخ الفن، وتاريخ الحضارات التي عرفتها الإنسانية. أي أنني ما استطعت يوماً أن أقتصر بهمي على ناحية واحدة من النواحي، ولم أفرق يوماً بين ما أقرأه بالعربية وما أقرأه بالإنكليزية.

■ **هنا يخطر لي أن أسألك عن أول كتاب من تأليفك وضعته في مكتبتك.. بأي شعور استقبلت ذلك؟**

– إن أول كتاب طبعته بالفعل (قصص من الأدب الإنكليزي المعاصر – عام 1955) قد أعطاني إحساساً بالخيبة المرة، لرداءة شكله وصغر حجمه نسبياً، وذلك بسبب إصرار أحد أصدقائي على إخراج الكتاب على نفقته بالشكل الذي ارتآه هو، وكان عليّ أن أسرع لتهيئة مخطوطة روايتي: «صراخ في ليل طويل» للمطبعة، على الرغم من أنّها كانت رواية قصيرة، وأصررت على أن أكون أنا ناشر هذه الرواية، واتفقت مع مطبعة جيدة في شارع المتنبي – حيث المطابع والمكتبات منذ أيام الوراقين القدامى – مع السيد عبدالحميد العاني على طبع هذه الرواية بشكل متميز

وبحرف متميز كذلك، ووضعت لها غلافاً من تصميمي.. وسرني أن السيد العاني كان معي يتمتع بإصدار لم يصدر مثله، شكلاً، من قبل. كما أنه لم يكن قد طبع رواية من قبل، وكان صدور «صراخ في ليل طويل» أواخر عام 1955 هو بداية نشوتي الحقيقية في إضافة كتاب من تأليفي إلى مكتبتي المزدحمة بمؤلفات الآخرين.

■ والآن... وأنت تضع الكتاب الخامس والأربعين إلى جانب الكتاب الأول؟

- إحساسي هو أنني أصبحت لا أعد ما مضى، وإنما أعد ما سيأتي، فأفكر دائماً بالكتب الأخرى التي إمّا أنني قد بدأت بكتابتها، أو أنها أخذت تلح عليّ لكتابتها، فأشعر أن ما سيأتي قد يكون أهم مما قد مضى.

ما عدت أحصي ما نشرت من كتب، وكلما حاولت الإحصاء أخطأت في العدّ، لأنني أنسى، أحياناً، عناوين بعضها. والذي يفرحني هو أن هذه الكتب جميعها تقريباً ما زالت خضراء، حية، متداولة بين أيدي القراء.

■ ترى... لو بدأت حياتك الأدبية من جديد، فهل كنت ستغير شيئاً مما كان لك من مسارات؟

- لا أظن، لو تصورنا المستحيل، وأعاد الإنسان حياته على غير ما عاش حياته الأصلية لربما كان المسار يختلف. أما أن أعود فأحيا حياتي كأديب فلا أظنني كنت سأحقق إلاّ ما حققته في هذه السنين الكثيرة. لقد أحصى أحد أصدقائي التونسيين في مقابلة تلفزيونية له معي، عدد الكلمات التي قال إنّي كتبتها، مؤكداً بأنها ثلاثة ملايين كلمة. ولكنه أستدرك، بعد ذلك، فقال: إن هذه الملايين الثلاثة، هي الكلمات التي نشرتها، فلت له: تصور كم مليون كلمة ربما كنت كتبت و لم أنشر. ولا أنكر أن الفكرة أثارتني، وكانت مبعثاً لخواطر يعرف مثلها ولا ريب كل من أمسك بالقلم على ورقة بيضاء وجابه هذا العالم الممكن الذي ينتظره عبر صفحات الورق التي تتحداه بأن يملأها بالكلمات.

■ إن حديث الكتب يقودنا بالضرورة إلى عملية الكتابة، فأنت أنفقت الكثير من

سنوات اهتمامك وإنتاجك في كتابات مختلفة قبل أن ترسو، قبل سنوات، عند الرواية، حيث تعتبرها اليوم الفن الأجدر من سواه بالاهتمام. فهل كانت الرواية، والفن الروائي، هي ذلك الهاجس الخفي وراء كل ما جربت من أنواع أدبية؟

– كانت الرواية هي الهاجس عندي وأنا بعد في المدرسة الثانوية، وحاولت أن أكتب رواية وأنا في سن الرابعة عشرة، غير أنني كنت أشعر أنني لا أستطيع أن أبلغ بحلمي النهاية التي ترضيني، إلى أن أقبلت على دراستي الجامعية حيث استهواني الشعر، واستهوتني المسرحية الإنكليزية، حتى كانت معظم دراساتي في إنكلترا منحصرة في الشعر والمسرحية. ولو أنني كنت أقرأ الرواية بكثرة، من دون أن أعطيها ما تستحق من وقتي، دراسة وتمحيصاً، بعكس ما أفعل مع الشعر والمسرحية.

وبقي الهاجس – هاجس الرواية – يلازمني بعد البدء بحياتي العملية، فبدأت بكتابة الرواية، (بعدما كنت وأنا في الثامنة عشرة أو التاسعة عشرة قد كتبت عدداً من القصص القصيرة، تجد بعضها في مجلة «الأمالي» لتلك السنوات). ولكن كتابتي الرواية باللغة الإنكليزية هذه المرة، لأنني لم أكن راضياً عما كنت أقرأ من روايات باللغة العربية، من حيث الشكل والتقنية والمحتوى. كنت أجدها ساذجة وأولية في التركيب فكان لا بد لي أن أجد نماذجي في روايات الأدب الإنكليزي، والفرنسي، والروسي، التي كنت أقرأها باللغة الإنكليزية، وهذا، على ما يبدو، هو الذي جعلني أكتب، على الأقل، روايتين باللغة الإنكليزية، وإن كانتا قصيرتين.

والغريب أنني، في تلك الفترة، بدأت أكتب قصصاً قصيرة بالعربية، غير أن الهاجس الروائي كان يلح عليّ، واستبد بي منذ عام 1953 عندما كتبت روايتي الطويلة الأولى بالإنكليزية «صيادون في شارع ضيق»، ولكنني قلت، في تلك الأثناء، إنّني يجب أن أكتب الرواية بالعربية، (وهذه قصة ذكرتها في أماكن أخرى في كتاباتي). إنما المهم أن أقول: «إنّ الرواية بقيت تلح عليّ إلى أن كتبتها وحققت

منها عدداً أرجو أن يمدّ الله بعمري فأضيف إليه المزيد، سواء أكانت هذه الرواية قصيرة أم طويلة.

■ **وتراجع الشعر عندك – كما تراجع الشعر العربي بوجه عام – وهناك من يرى أن تراجع الشعر هو دليل انحسار في الواقع وانحطاط في الثقافة، وإن تطور الرواية هو التأكيد لهذا الانحطاط..**

– أنا أرى العكس بالضبط... لأنك تجد أن الفترات المزدهرة ثقافياً يلعب فيها الشعر دوراً ثانوياً، ويلعب الشعر دوراً كبيراً في الفترات المزدهرة إذا ما استخدم لأغراض إبداعية تتخطى فكرة القصيدة بحد ذاتها، (أي إذا استخدم الشعر في كتابة المسرحية مثلاً)، وانحسار الشعر في أوروبا، مثلاً، يواكب تقدم الرواية والغليان الذي أصاب المجتمع الأوروبي منذ القرن الثامن عشر حتى اليوم، سواء أكان ذلك في سبيل حرية الإنسان أو في طلب المزيد من النفاذ إلى الأعماق المجهولة من التجربة الإنسانية، وأنا أزعم أننا الآن نمرّ بمرحلة كثيرة الشبه بتلك التي مرت بها الثقافات الأوروبية منذ أواسط القرن الماضي حتى الآن. وسوف نجد أن الشعر في وطننا العربي يكتب بكثرة لم يعرفها التاريخ الأدبي في ما مضى. ومع ذلك فإن أثره في حياتنا سيظل أقل مما كان له في أية فترة في تاريخ الأمة، وهذا تناقض غريب يؤكد على ما أقوله من أن الغليان الحضاري الذي تمرّ به الأمة العربية بات يحتاج إلى وسيلة تعبيرية أكثر شمولاً وأشد مضاء من الوسيلة الشعرية التي فقدت ما كان لها من مضاء.

بالنسبة إليّ شخصياً: هاجسي الروائي أصبح ممكناً أكثر من هاجسي الشعري في ظروف كهذه التي نعيشها، بحيث أنني فقدت ذلك الشعور بالإلحاح، الذي لازمني قرابة ثلاثين سنة، على ضرورة التمعن في الشعر الذي نكتبه، لأنني ما عدت أرى لهذا الشعر ذلك النفاذ في تجربتنا، وإن الشعراء الجيدين الذين يستحقون منا الدرس هم قلة ضئيلة، قلة رائعة، ولكنها تبقى قليلة، ويبقى بحثنا عن الوسائل الأخرى التي تحقق لنا النفاذ والاستقصاء بحثاً قائماً في ميادين ومجالات

أخرى. أنا، إذاً، كما أرى، منسجم مع التغيّر الطارىء في تجربتنا الثقافية، بل قد أقول: إنّني أرى في هذا التوجه نحو الرواية ضرباً من ريادة جديدة سوف تتحقق نتائجها في السنوات القليلة المقبلة.

■ **وهل بقي اليوم من الكتب ما يغريك بقراءته وإضافته إلى مكتبتك؟**

- بقي الكثير... ولكن إحساساً جديداً بات يهاجمني كلما تحمست لكتاب جديد، هو: هل سيضيف لي، بعد هذا العمر الطويل وهذه التجربة الطويلة وهذا التعامل الشاق والمثير مع الكلمة طوال ما يقارب نصف قرن من الزمان.. هل سيضيف لي أي شيء جديد؟

■ **وهذا هو ما قصدت من السؤال.**

- جوابي أني أقول، أحياناً، إنّ الجديد بات نادراً، وأذكر قول ذلك الأستاذ الكبير الذي قضى عمره في ترجمة محاورات أفلاطون حين قال يوم دخل عهد الكهولة: إنّ الذي لم أقرأه حتى الآن لا يستحق القراءة.

ولكن في نفسي دائماً شيء من حتى... فهناك دائماً ما يستحق القراءة.. وهناك دائماً جديد ما، نضيفه إلى نفوسنا فنتجدد به.

1985

